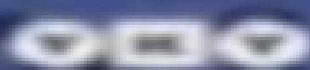
Oğuz Demiralp

Kutup Noktası

Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme

DENEME



OĞUZ DEMİRALP

Kutup Noktası

Ahmet Hamdi Tanpınar

Üzerine Eleştirel Deneme

DENEME



Yapı Kredi Yayınları
Edebiyat
Kutup Noktası / Oğuz Demiralp
Kitap Editörü: Ayfer Tunç
Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

Oğuz Demiralp (1952), ilk yazılarını ve çevirilerini 1973’ten başlayarak *Yeni Dergi*, kurucularından olduğu *Yazı*, *Soyut* ve *Oluşum*’da yayımladıktan sonra 1980’lerde ürünlerini *Tan, Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*’da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde “özel” bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde Türk Edebiyatının güçlü kalemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İnceleme boyutunda ele aldığı Tanpınar’ın, *Kutup Noktası*’nda büsbütün öznel bir okuma perspektifinden işlendiği göze çarpar. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk* adlı bir kitap yazan Demiralp’in *Kör Okur* adlı ve Sâdık Hidâyet’i konu alan incelemesi de yakında YKY tarafından yayımlanacak.

Oğuz Demiralp'in

YKY'deki öteki kitapları:

Okuma Defteri (1995)

Tanrı Bakışlı Çocuk (1995)

Yazı ve Yalnızlık (1997)

Ali Erk için

İkinci Baskı İçin Birkaç Söz

Bir Ahmet Hamdi okuru olarak seviniyorum. Bir Tanpınarsever olarak mutluluk duyuyorum. Artık Tanpınar daha çok, daha iyi tanınıyor. Kitapları satılıyor; yeni baskıları çıkıyor. Kıyıda köşede kalmış çalışmaları, yazıları, mektupları, giderek fotografları bulunup okura kazandırılıyor. "Aydaki Kadın" da günışığına çıktı. Tanpınar'ın değeri daha iyi anlaşılıyor artık. Yalnızca yurdumuzdakilerin değil, Türk yazınını konu edinmiş yabancı araştırmacıların da Tanpınar'ın yapıtına dikkatle eğildiklerini görüyoruz. Tanpınar, yalnızca bir yazıneri değil, bir kültür anıtı da olarak dağılan sislerin arasından yükseliyor.

Elbette yeterli değil bugüne kadar yapılmış olanlar. Tanpınar'ın görkemli yapıtını çevreleyebilmek için yapacak çok çalışma var daha. Örneğin, Tanpınar'ın yaşamöyküsü, bildiğimiz kadarıyla, hala yazılmadı. Tanpınar'ı okumamız zaman alacak bir süreç, sabır gerek. Üstelik hangi iyi yazın yapıtı tüketilebilir ki! Her okumada yeniden, yeni olarak üretilir iyi yazın yapıtı. Yeni bir yüzü görülür ya da bize yeni bir yüzümüzü gösteren ayna olur. Bir kıtanın keşfine benzetiyorum Tanpınar'ın okunmasını.

"Kutup Noktası" Tanpınar kıtasının keşfinin bence gerçekten başladığı, Tanpınar tartışmalarının dar da olsa etkili ve seviyeli bir çerçevede ön plana çıktığı 70'li yılların ürünü. "Kutup Noktası" bir yazınseverin, bir okurun Tanpınar'ın yazdıkları karşısında duyduğu çoşkunun, heyecanın ifadesi.

Tanpınar'ın yapıtında, herşeyden önce, güzel yazı gördüm. Bir yazınerinin dünyayla kurduğu estetik / düşünsel ilişkiyi türkçemizde, yeterince bilmeyenlerce eleştirilip durulan güzel dilimizde, sözcüklerin tarihsel, kültürel derinliklerini ortaya çıkararak nasıl yeniden ürettiğini görüp şaştım, hayran(ı) oldum. Elbette, Tanpınar'ın ilişki kurduğu dünya bizim dünyamız, geçmişiyle geleceğiyle. Kendi kültürel soru(n)larımı, ikilemlerimi buldum Tanpınar'ın yapıtında. Bu sorunları, ikilemleri aşabilecek bilince sahip olmanın, yalnız olmaktan kurtulmak anlamına gelmediğini, tersine yalnızlığı arttırabileceğini gördüm.Yalnızca kültürel, tarihsel talihimizi değil, insan olarak alınyazımızı, metafizik boyutumuzu da buldum Tanpınar'ın yazdıklarında. Yaşamın hüzünlü (çünkü geçici) güzelliğine onun şiirleri, şiirsel düzyazıları arasında baktım uzun

süre.İstanbul'un doğasıyla tarihinin bilmediğim nice yönü, kendi iç insanımın tanımadığım nice yüzü Tanpınar'ı okudukça bilinç alanıma girdi. Daha doğrusu, Tanpınar bilinç, bilgi, duyarlık alanlarımı genişletti.

Tanpınar'ı okuyanlar bilir: bu soyadını seçmesi raslantı değildir. Bir dünya görüşünün yansımadır. Ben bu kez başta türlü bakacağım bu soyadına. Ahmet Hamdi'nin kaleminde, özellikle düzyazısında tan vaktinin genişliği, pınarın çoşkusu vardır. Bir üslubun, bereketli bir yazı'nın betimidir bu soyadı. Her yeni okumayla yeniden çağlayacak bir yapıttır Ahmet Hamdi'ninki.

"Kutup Noktası" başlığı altında benim yapmış olduğum çalışma, hiç değilse, Tanpınar okumayı, incelemeyi teşvik eder, "kaşif okur" sayısının artmasına katkıda bulunur, bu seçkin pınarın yerini gösteren bir yol levhası olabilirse ne mutlu bana!

Eylül 2000

Yola Koyulurken

Tanpınar’ın yapıtlarını okumaya altı-yedi yıl önce başladım, okuyorum, okuyacağım da. Açıkçası çok etkiledi beni; düşünceme, yazıma sızdı. Eleştirmenliğe hevesim var ya, hep elimi dürttü üzerine yazmam için. Değindim sık sık, üç yazı çıkardım. Eksiktiler, yer yer yanlış. Elden geçirilmeleri, daha geniş bir çalışma içine yerleştirilmeleri gerekiyordu. Girişmiştim, üç yıl önce: bir sürü not, birbirinden kopuk sayfalar. Biraz daha okuyayım, hazır değilim henüz gibisinden bahanelerle kurtulmaya çalıştım bu müsvedde yığınının içinde boğulmaktan. Ama, yazamamak korkusu içimde işleyen bir saat olmuştu. “Bir Yaz Yağmuru” adlı öykünün başkişisi kovalayamadığım bir hayalet olmuştu. “Canım Evliya!” der hani, o kadar sever Evliya Çelebi’yi, durmadan çalışır, gelgelelim derli toplu bir yapıt çıkaramaz gün ışığına, bir türlü, çıkaracağı da yoktur.

Unuttum bütün karalamaları. Üç yazı ve boş sayfanın önüne oturdum. Taşma ânı. Okumanın uç noktası. Yazıya evrilme ânı. Yeniden düştüm Tanpınar’ın yollarına. Amaçladığım türden bir kendi üstüne çöreklenme, kapanma dönemi geçiremedim gene de. Kesintili bir yolculuk oldu. Nedir ki, ne zaman odaya dönsem bir yazı tasarısı olgunlaşmış halde beni bekliyor, zihnimi iyice emmeden bırakmıyordu. Durdum, durdurdum o saati.

Bir eleştiri denemesi diyeceğim Tanpınar’ın iç dünyasındaki yolculuğuma. Nasıl bir yolculuk oldu bu, değerlendirmesi bana düşmez. Ama neyi amaçladığımı söyleyebilirim, hiç değilse. Görülecek ki, yapıtın bütün anlam katlarına girmeye çalışmadım. Daha nice çalışma yapılabilir Tanpınar üstüne. Kültür, sanat anlayışlarını ayrı ayrı açmak gibi. Verimlidir bu yapıt. Teknik çalışmalara da elverir. Roman, öykü kurguları, imgelemin işleme yolları incelenebilir. Eğretileme-düzdeğişmece kutupları arasında bir üslup çalışması yapmak çok yararlı olur mutlaka. Tanpınar’ı çağdaşı olan yazarlarla karşılaştırarak incelemek hem bu yazarımızın konumlanmasına hem de kültür tarihimizin belirli bir döneminin aydınlanmasına yardım edecektir. Bir çoğul okuma olamaz benim yaptığım. Tanpınar, okurun, Mümtaz’ın ruh yapısını anlaması için birtakım “gizli bağları” bulgulaması gerektiğinden söz eder. Yapıtın ruhsal katmanına yöneldim ben de. Söylevin akışı içinde kırılmaların, yeniden bağlanmaların, izlekler, imgeler

arasındaki ilişkilerin ardına düştüm. Birbirinden bağımsız gibi duran 14 cildin derinde birbirine bağlandığını, bir ilişkiler ağı örüldüğünü, bir anlam dizgesinin işlediğini görür gibi oldum. Bu gizli örüyü, alttaki yapıyı ortaya çıkarmak için uğraştım. Bulguladığım öğelere kendi dilimdeki karşılıklarını verdim, yeniden sıraladım onları, düzenledim, budur sezdiğim gizli yapı, Tanpınar'ın "şahsi masalı" dedim.

Elbette, Tanpınar derken kurmaca bir varlıktan söz ediyorum. Yapıttan kişiliğe varmak gibi bir amacım olmadı hiç. Yapıttaki kişiyi, söylevin içindeki özneyi anlamaya çalıştım.

Özneyi yeniden kurmanın çeşitli, üstelik bilinen yolları var. Ama pek güvenim yok kalıplaşmış söyleve, akademik düzenlemeye. Yapıtın belirli, kısıtlı biçimde okunmasını, büyük ölçüde okunmamasını gerekli kılıyor bu tür yaklaşımlar. Bir eleştiri çalışmasının da bir anlatı gibi kendi izleğine niyetine uygun kurgusu, yapısı olmalı bence. Yazarın ne idüğünü belirleyen, ciğerini okuyan bilimsel üstünlük değildir eleştiri. Kişilikdışı hiç değildir. Düşünsel de olsa kişisel bir ülke, belki de değişik bir "şahsi masal"dır eleştiri.

Mayıs-Eylül 1979

Ankara/İstanbul

TANTALOS

“Bende şiir esastır. Oradan

etrafa genişlerim.”

A. H. Tanpınar

I. Okura Mektup

Ahmet Hamdi’nin Antalyalı genç kıza yazdığı mektubu, Türkçenin en kapsamlı yazarını anlamak için mutlaka okumak gerekir. Bir bakıma yapıtının “giriş” bölümüdür bu mektup.

Tanpınar’ın dediğine bakılırsa, genç kız Antalyalı ve kendisinin Antalya’da bulunduğu bir yaşta olduğu için kaleme almıştır bu mektubu. Yaptığı açıklamalar bir yazar için en mahrem cinstendir, çünkü yapıtının dehlizlerine doğru art arda kibrit çakar. Öte yandan da genç kızdan aldığı mektup için “Beni layıkıyla okuduğunuzu gösteren bir emareye rastlamadım” diye söylenir. Adını bilen ama yapıtını doğru dürüst okumayana neden açılmak istemiştir Ahmet Hamdi? Tanpınar’ın bilinmesi olanaksız kişisel yanıtı bir yana, genç kızı, A. H. Tanpınar’ı gerektiği gibi okumayanların simgesi olarak alabiliriz. “Layıkıyla okuma”yı bu mektuptan başlayarak deneyebiliriz. Çünkü kapısını aralıyor Ahmet Hamdi.

“Üç yaşında iken bir gün kendime rastladım,” der; “bir çeşit çok lezzetli bir hayranlık içinde kalmış”tır. Baktığı kendisi değil doğadır oysa, “çok karlı bir gün”de. Beyaz sınırsız lekesiz doğaya ulanmıştır insan yavrusu bu eşsiz raslantıda. “Nasıl da acunsal yaratıktır hülyacı bir çocuk!” Aydınlık ve Tanpınar: daha üç yaşındayken olduğu söylenen bu bağlanma, döngünün başlangıç noktasıdır.

10-13 yaşında “yalnızlığı ve yıldızlı geceleri tanımıştır”: “yıldızlı gece beni büyüledi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim.” Aydınlığın bir başka yüzüdür bu kez gördüğü. Gök katılır bütünlüğe, *physis*’in ötesine geçen iki kavram rahip sözcüğüne bitişir: sonsuzluk ve ruh. Ama bir de bozucu öğe vardır dizgenin içinde: yalnızlık. Altını çizer bu kavramın, alıntıladığım tümcenin hemen ardından: “Buna akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı, o ezici morluğu ilave edin.” Bütünlük ve yalnızlık, yani bütünden ayrılık iki karşıt had olarak yer almaktadır Tanpınar’ın zihninde. Elbette, bütünlüktür erek bellenen. “Sır” sözcüğü iyice içrek bir nitelik kazandırır anıya. Ama asıl “dalga dalga” ve “yüzerdim” deyişleriyle yapılan benzetme karıştırmaktadır

ortalığı. Söz sanatı anlam taşır. Sanki göğe bakan çocuk bir suyun üstünde çalkalanmaktadır.

15 yaşında, Antalya kıyısında su da girer resme: özne “durgun deniz”i seyretmektedir. “Güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi” onun için “büyük mânâ” barındırır. “Hiçbir şey insana bu kadar yakın ve buna rağmen ezici şekilde güzel olamazdı” diye yorumlayacaktır ruh halini, daha doğrusu kendi varlık sorunsalını: “psikolojik bir muamma karşısında”dır. Bir yanda onu buyur eden su durmakta, öbür yanda kendisini görmektedir: küçücük bitimli yaratığı.

Sormuştur: “Denizin ve aydınlığın dersi miydi?” O zamanlar “gördüklerini zihnî hayatına nakledecek bir bilgisi yoktur” ama “bu manzaranın sırrını... çözerse... kendisi için her şeyi halletmiş olacağına kani”dir. Yaşadığının adı “büyülenme”dir henüz. Bilinç düzeyine çıkaramamıştır deneyimini, bu tür acun ile bir olma duygularında rastladığı *kendini*. Ne ki, manzaraya arkasını döner dönmez yitirdiği bir kendi’dir bu. Çünkü “Bir insan kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir... Bu bende çok geç oldu.”

21 yaşında, “Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüğü zaman.” Aynı yıl deniz kıyısında yaşadığı bir başka duyum anında doğayı “kendi şiirimin benim dışımda bir örneğini gördüm” diye betimlemiştir Ahmet Hamdi. “Güneşle birleşmiş, güneşin sarayı ve havuzu olmuş bu su”yu görmüştür yeniden. “Manzara sadece muhteşemdi. Fakat bu güzellik bana acaip bir ölüm düşüncesi arasından geldi” demiştir. Bu sözün hemen ardından bir tümcenin genişletilmiş ikinci baskısını yapar: “Hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici, ondan ayrı olamazdı.” Küçük insan varlığıyla evrenin uçsuz bucaksız gövdesi arasında olan karşıtlam “ayrı” sözcüğüyle derinleştirir anlamını. Sonsuz bütünün dışında gibidir bitimli insan. Amacı, bitimsiz gövdeye kaynamak olacaktır.

Güvercinlik adlı deniz mağarası “suyun hücumuyle, açılıp kapanan aydınlığıyle” karlı manzaradan bu yana gelişen bir imgeyi tamamlar, yarı kapalı kılar öznenin erimindeki âlemi. Denizin havuza benzetilmesiyle çizilmiş sınırlarda duvar örülür. Artık Ahmet Hamdi şiirine kaynak olacak malzemeyi toplamıştır. “Estetiğinin temeli olan rüya fikri”nin olgunlaştığı limonluktur mağara.

Bundan böyle “gördüklerini küçük bir keşif haline getirecek” “çare ve vasıtalara sahip” olmağa, deneyimlerinden anlam çıkarmağa bakacaktır. Antalya’da, deniz kıyısında “yavaş yavaş hülya adamı oldum” der. Tanpınar’ın asıl yüzüdür hülya adamlığı, şiirden örülmüş yüzü. “İnsanla durmadan konuşan deniz”i, yıldızlı geceyi bulan Tanpınar, bütün bunlara karşın “yalnızlık duygusu”ndan kurtulamayan Ahmet Hamdi’dir. Ruhsal yapısının temeli atılmış halde Antalya’dan İstanbul’a geçer. Boğaziçi’ni tanır. Engin bir kültüre açılır. Yahya Kemal’in öğrencisi olur. Doğaya bakan yüzünden “millet ve tarih”e çevirir gözlerini. Ama “hakikatte estetikleri ayrı” olduğu için Yahya Kemal’i şiirseline, canevine sokmamağa çalışacaktır. Nitekim, yalnızca eskiyle yeni arasında bocalayan bir aydın tipi olarak okumakta bekindiğimiz “Mümtaz’ın iç hayatının... örgüsünü” “Güvercinlik ve deniz... yapar” der, gene Antalyalı okuruna. Şiirinin adamı, bir çeşit “iç insanı”ymışcasına söz etmektedir *Huzur*’un başkişisinden.

Bu mektupta sürekli olarak şiirseline dikkat çekmektedir Ahmet Hamdi. Tanpınar, şiir sanatında bir dev olmasa da şiir yüklüdür bütün yazdıkları. Bu nedenle, Ahmet Hamdi’yi anlamak için, şimdiye dek yapılanın tersine, şiirsel yanından okuyacağım yazdıklarını.

Elbette, bu yolculuğa çıkana yol gösterecek Ahmet Hamdi: “Şiir ve san’at anlayışımda Bergson’un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır.” Nasıl bir zaman anlayışı bu? Kuşkusuz, estetiğinin temeli olan düş düşüncesiyle kesişen bir zaman. Ama, Ahmet Hamdi “... rüyanın kendisinden ziyade, -benim şiir anlayışımda- bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musikî burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamakla beraber musikî sevenlerde bu san’atın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımız zamandan başka zamana geçmek diye de tarif ederim,” diyor.

Kendini bulmak, düşlemek, başka zamana geçmek. Aynı devinimin değişik yönleri, adları. Belli ki, bir yandan öbürüne geçiş biçiminde olan bir devinim.

II. İkili Varoluş

Mümtaz, “yalnız insanoğlundadır ki zaman iki hadde ayrılıyor” düşüncesindedir. Bergson’daki zaman/süre, tasavvuftaki gündelik yaşam/ayin, Bachelard’daki uyanıklık/hülya karşıtlamlarıyla örtüşmektedir bu bölünme.

Bilindiği gibi Bergson, tinselciliğin olguculuğa, pragmacılığa gösterdiği tepkidir. Dünyayı saat, takvim ile kısıtlayan bilinç yanlış yoldadır Bergson’a göre, kendinden, Varlıktan uzakta kalmaktadır. “Doymak bilmez bir ayırdetme isteğiyle kıvranan bilinç, simgeyi gerçekliğin yerine koymakta, gerçekliği ancak simge yoluyla kavramaktadır.” Yani, insan ile gerçeklik, bu gerçekliğin bir parçası olarak kendisi arasında simge: düşünce, bilinç vardır. Daha doğrusu yanlış bir bililenme süreci vardır. Ama insan, bir yandan yanlış bililenirken öbür yandan da bilemeden için için yaşamaktadır Varlığın içindeki varlığını. İkiye bölünmüştür öyleyse: ayrımına varamadığı “derin ben”/onun hasmı haline gelmiş “toplumsal ben”.

Bergson’a göre, bir devrim gereklidir bili alanında. “Toplum yaşantısının zorunlulukları”ndan doğan, düşüncemizi, kendimize bakışımızı belirleyen, bir kabuk gibi “iç ben”i saran kültürel kimliğimizi açmak, değişikliğe uğratmak gereklidir: arı biliye ermek için yeniden başlamak.

Hilmi Ziya Ülken, felsefenin ilk ve temel konusu olarak “ilk olgu”yu görür: özne ile nesnenin ikili birliğini. Ahmet Hamdi’nin kendini bulduğu ruh halinin, acun ile kaynaşmışlık duygusunun başka bir tanımıdır Ülken’in yaptığı. Özne nesnede, birey acunda erimekte, aradaki sınır, yani ayırdedici bilincin doğurgusu olan *ayrı olarak kendi* ortadan kalkmakta, Tanpınar’ın “asıl olan” dediği duygulanımda en uzak yıldızdan öznenin belkemiğine evren bir tüm, dahası, özneyle bir görünmektedir.

Özne kendini ona verilen bilgiyle araçlarla tanır, tanımlar. Ama bu bilgiden önce de vardır özne, imden önce. Dünya da her türlü çözümlemeden önce gelir. Çocukluğun önemi buradadır. “Varlığın kuyusu” derlermiş çocukluk dönemine. Erich Fromm, doğu gizemciliği üzerine düşünürken, aydınlanma olgusunu anlıköncesinin yinelenmesi diye anlatır. Çocuğun evreni anında dolaysız kavrayışıdır, anlıköncesi kavramının

içeriği. Aydınlanma çocukçul yetinin yeniden yürürlüğe girmesidir. Yabancılaşmayı, özne-nesne uzaklığını aşar, derin beni: evrensel zamiri bulgular. Bergson "yeryüzünde bir başıma olsaydım, toplum, yani toplumun bireysel özneye yüklediği bilgi, bilme biçimi olmasaydı dünyayı nasıl kavrardım?" diye sorar. Özne, kendisine verilen bilginin, edindiği bilincin parmaklıkları arasından dünyaya bakmaktansa, dünyayla arasında henüz kavramlaştırılmamış bir ilişki kurmağı, bütün belirlenimlerin berisinde kalmış bir duyguyu, üç yaşının arı varoluş halini deneyebilir. Kendisini özne, dünyayı nesne olarak bilmezden, bu bilgiyle kendini dünyadan ayırmazdan önceki birliği, özne-nesne kaynaşmasını duyabilir. Elbette, özne demeğe bile gerek kalmaz bu durumda. Salt, arı biliyle eşittir yaşanan durum. Gizemcilerin dediğince, *bilmek olmaktır*. Descartes'çı yaklaşımın tam tersi: Varlık, ancak sezgi yoluyla kavranabilen kendiliğinden doğal Varlıktır, Bergson'a göre.

Bergson, Plotinus geleneğinin sürdürücüsüdür. Bir bakıma, gizemciliğin, sufîliğin felsefesini yapmıştır: "İlime karşı irfan, logos'a karşı gnosis" (H. Z. Ülken). "Varlık birlikten çokluğa doğru açıldığı zaman âlemler meydana gelir. Bu haliyle varlığı anlayan bilginlerdir. Fakat çokluktan birliğe döndüğü zaman ilimler yetmez" (H. Z. Ülken).

Bu birlik hakikatın tâ kendisidir. "In interiore homine habitas veritas" diyecektir bütün gizemciler. Merleau-Ponty'nin sözüyle "saltık bili, üstten bakış değil, içinde oluştur." Ahmet Hamdi'nin iç insanıdır hakikatın yuvası. Öyleyse *kesret* âlemini doğa, toplum bilimleri incelerken, *vahdete* giden yol iç insandan geçecektir. Duyarak, olarak, kendini kişilikdışına doğru aşarak bilecektir özne.

Kesret'e ulaşan us ise, *vahdet*'e ermenin yolu duyumsaldır. Nitekim, Ahmet Hamdi öbür zamana geçmek için "kendini ihsaslara bırakır."

Zaman, Tanpınar'ın verdiği bu anlam ile Bergson'un *süre*'sine denktir. Özne-nesne birliğinin yaşandığı ruhsal vakittir, gizli süreklilik. Bergson'a göre olguculuk, usçuluk, dünyayı, us, sayılar, formüller ile kavramaya çalışırken salt özdeksel, dural bir varlık haline sokmaktadır. Oysa Varlık devinimdir, değişimdir, devingenliktir. Bu yüzden de *süre,* sözcüğün canlı etkin anlamıyla Varlıktır. İnsanın, karşısına geçerek, masaya yatırarak inceleyebileceği, kendisinden ayrı duruk varlık yoktur. Sürekli yaşam vardır, dur duraksız süreçtir yaşam, değişimdir, akıştır. Bu akışta insan,

dünya, özne, nesne, tin, yin birbirine kaynar, ayrı türden olsalar da bir bütün kurar, devinirler. *Süre* bu tür devinimin öbür adıdır. Tanpınar zaman sözcüğünü yeğlemiştir, Proust'a bakarak. Sezgi yerine ihsas (duyum) demesi de Proust'a bağlıdır. Proust'un iki temel kavramına Bergson'gil anlamlar yüklemiştir.

Zaman: erilecek gerçek. Daha doğrusu yaşamın iç yüzü. İç ben'in, iç insanın parçası olduğu akış. Dışarıdan bilinemez. İçten tanımak, evrenin oluşumuna onu duyarak katılmak gerekir. Öznede de sürüyor evren, içinde; süre öz(ne)den başka birşey değil. Saltık biliye kendi içine dalarak erer özne. Bergson, içe dalmayı nesneden çevreden uzaklaşma olarak görmez. Tersine, nesneyi ve insanı ören süreye katılmaktır bu. Ahmet Hamdi de *Ne içindeyim zamanın* şiiri için "bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya halidir" diyecek, "eşya ile içten kaynaşma"ktan söz edecektir. Bergson'un yöntemine uygundur Tanpınar'ın attığı adım: "Eşya ile temas etmek" (M. Merleau-Ponty).

A. Hamdi, zamanı ilkin doğa karşısında duyar, doğayle ilksel birliği yaşar. Ancak bu zamana, gizemcilerin deyişiyle "gaybî âlem"e ermek, ikiliğin hepten ortadan kalkması değildir. Çünkü aşılması gereken bir engel olarak önünde duran şey, bu ikilikten çok ikiliğin içsel öğesini boğmaya çalışan bilgidir. İç insanın tadacağı acun ile birleşme hali, yaşamın, insan varlığının bu ikilik üstüne kurulduğunu, bu iki kanat arasındaki gitgelin yaşamın düzününü oluşturduğunu gösterecektir.

Bergson, *derin ben*'in soluk almasına olanak sağlanmasını, giderek *derin* ile *toplumsal ben*'ler arasında bir uyum kurulmasını ister. Aralarında bir öncelik sıralaması vardır elbette. Derin ben önce gelir, çünkü insan varlığının acunsal birliğe katıldığı yönde bulunmaktadır. İç insanın önceliği gizemcilerde saltık Varlığın, Nietzsche'de Dionysos'gil yönsemelerin, Jung ve Bachelard'da "büyük düş"lerde görünen, insanın ilksel doğası olarak bilinçaltının birincilliğidir. Bütün bu kavramlarda insan ikili varoluş, karşıtların biraradalığıdır.

Onaylamıştır Ahmet Hamdi: "Öteden beri rüyânın ikinci hayat olduğu söylenir." "İçiçe iki oda gibi uyanık hayat ile rüyâ hali yanyana" dururlar. "Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden ötekine çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok

ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derece hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar.”

“İnsan yapılışının bu iki hâli birbirini tamamlayan bir zıt teşkil eder. Tamamlarlar: çünkü kozmik nizamın tâ kendisi olan bu ritm ancak bu zıtlıkla kabildir. Zıttırlar: çünkü ayrı ayrı kaynaklardan gelirler.” Bachelard’a göre iki merkezi vardır insanın: gündüz ruhu ve gece ruhu. Gündüz: topluluk halinde yaşama vakti; dağınık, parça parçadır ruh, çalkantıdır yaşantısı. Bachelard’a göre dardır bu ruh, bireyseldir, kendisinden ötesine kapalıdır. Ruhçözümlemesinin konusudur, çünkü kişisel deneyimlerden, davranışlardan oluşmaktadır. Öteki ruh ise geceleyin uyurken ya da herhangi bir gerçek dinlenme anında ortaya çıkar. Gövde rahatlamış, göğüs düzenlice inip kalkmağa başlamıştır. Bireylik cenderesinden çıkılır, dünyaya, acuna açılır bu ruh. Artık özne değil karşı-öznedir, acunsaldır dinlenen kişi. Onunla birlikte bütün Varlık dinlenmekte, gizlerini açığa vurmaktadır. “Hakikat” bu hülya adamına, iç insana *malûm* olacaktır. Elbette, böyle bir “ikinci hayat”ın kaynağı tindir. Gündelik kaygılara, özdeksel gereksinimlere aşkın bir varoluş halidir.

Tanpınar’ın düşünsel temellerinden biri, bütün dinsel-gizemci geleneğin barındırdığı özdek-tin karşıtlığıdır. Mektuplarında, bir bakıma düş anlayışının açıklaması olan *Şiir ve Rüya* adlı denemede doğaötesi bir yaklaşımı Freud’un düş kuramına yeğlemesini “... rüyayı... metafizik çehresiyle görüyorsam, bu sadece böyle istediğim içindir” sözüyle savunur. Ancak, özdeği, insan gövdesini, tinin içinde tutsak olduğu kapalı sınırlı bir mekân olarak görmeğe varmaz bu çekirdek düşünce. *Sevgi ve Güzel* adlı söyleşide bu iki kavram, insan öldükten sonra boşlukta görülürler. “Madde çekilince salt tasavvur kalmıştır geriye.” Gövdeyi özlerler, çünkü “ruh madde çekilince boş bir duvardır.” Tinin varoluş yeridir özdek. Bergson’da da olduğu gibi, özdek ilkin tinin önünde bir engelmişçesine dursa da, tin özdeğe geçer, dağılır, örer onu, dünyanın özsuyu olur. Özdekte ilerler serpilir, görkemini bu sayede dile getirir.

Tinin göründüğü düş hali Ahmet Hamdi için insan gerçekliğinin tinsel katmanına inmek, evrensel oluşu içinden görmek anlamına gelecektir. “Rüya” kavramı bu serüvenin yaşanma alanını uyku vaktiyle kısıtlar gibi, ama uyanık yaşamın “hülya”sı da aynı işlevi yüklenmiştir. Bir bakıma Bachelard’ın “rêverie” dediği haldir Ahmet Hamdi’nin bu iki kavramdan

anladığı. Gövde dinlenme, insan kendini dinleme halindeyken bilinçaltı, imgelem, bellek devinime geçer, Varlığın gizleri açımlanır hülya adamına.

Animus'tan *Anima*'ya geçiştir bu. *Anima* yalnız erkeğe özgü dişiliği değil, insanın alt-gerçeği, Varlığın gizli içeriği anlamını taşır Bachelard'ın sözlüğünde. Düşüncenin, uyanık yaşamın yanındaki odada şiiren acunsal Varlıktır *Anima*. *Animus*, iç insanın soluk almasına pek meydan bırakmayan ruh hali olarak özdek sözcüğüyle aynı sıraya yazılırken, *anima*, tinin, iç insanın yaşama bölgesinin adı olur.

İkili varoluş: bir yanda saat tıkırdar, öbür yanda insan nabzı atar usul usul. Bu iki zamanı birbirinden ayırdetmek için tarihsel ve acunsal zamanlar deyimlerini kullanacağım.

Acunsal zamana geçiş "tesadüflere bağlı" ve birdenbiredir. "Sabiha birdenbire içinde alevlenen isteklerle şimdi... daha geniş bir âleme davet etmektedir" Cemal'i. "Dar hayat"tan "geniş ve munis tabiat"a geçilmektedir. İstemsel ya da ussal olmayan bir devinim. "Bazı manzaralar vardır... Hülya düşüncelerimize kendiliğinden bir istikamet verirler." Bu tür manzaralara rastladıktan sonra "Ruh için o kadar lüzumlu olan şey bize dışımızdan doğru gelir ve dikkatimizin tarzını ve üslûbunu değiştirir." Böylelikle iyiden iyiye Descartes'gil cogito'ya ters düşer tinsel gerçeklik.

Geçiş "birdenbire" oluyor ise, bir *anda* oluyor demektir. Ahmet Hamdi'nin sık sık kullandığı *an* kavramı gizemci düşüncenin temel taşlarından biri. Zaman akıcı olduğu için "hakıykati, içinde bulunulan ve bölünmez bir cüzü olan ândır. Kâinat ise her ân yeniden yaratılmaktadır." (A. Gölpınarlı) An, öznenin oluşa ve oluşun başlangıcına katıldığı zaman birimidir. Tanpınar, andan söz ettiği acunsal zamana geçtiği bölümlerde baştan o ana bütün türümü de duyacaktır benliğinde, "hatırlayacaktır", ağaç, sarmaşık sureti halinde. Kendisi evrensel benin bir parçası olurken, geçmişi de acunsal zamanın içine yerleşecektir.

Anlamağa çalıştığımız ikiliği Hilmi Ziya "objeleşme ve süjeleşme" başlığı altında işlemiş. Ona göre "ruhun ritmi"dir bu süreçlerin almaşması. Ruhsal yaşam bir gerilme bir genişlemedir. "... genişlemenin tamamen süjeleşmeye karşılık olduğunu şöyle ifade edelim. Süjeleşmede... biz geçmişimizi, zamanı teşkil ediyoruz ve bütün önce varolan şeylerle birleşiyoruz. Çağrışımlar yapabiliyoruz, hatıralarımızı davet edebiliyoruz.

Dikkat ederseniz siz kendinizi bir şeyi hatırlamağa zorladığınız zaman o şey kaçar... Hatırlamak, hayallerin kendiliğinden gelişidir. Hayaller arasında bir takım bağlantıların kuruluşudur... Süjeleşme çağrışım, hafıza ve hayalgücü etkilerinin işlediği yerdir.” Ülken’in söyledikleri uyuyor Tanpınar’ınkilere. Çünkü acunsal zamana geçmek hep bir ferahlama duygusu getiriyor, içi genişliyor öznenin. Nitekim “zindanda havasızlıktan boğulduktan sonra” “ruh birdenbire bu geniş bu hür havaya kavuşur.” “Zamanın hapsettiği uzviyeti” aşar “ruh”. Bütün bunlar zorlanmaksızın olur. Hilmi Ziya bir tanım daha veriyor “süjeleşme” için: “kendini bırakma, etrafı ile bir olma.”

Gene Hilmi Ziya, Tasavvufun amacını “ruhun büyük bir sükûna, *sérénité*’ye ulaşmasıdır.” diye anlatır. “Tasavvufta asıl hakikat tabiatın arkasında gizlenen hakikî varlıktadır.” “Dar hayat”tan “geniş ve munis tabiat”a geçiş, bu varlığa katılıştır, Varlık ile özdeşliktir. O an erilir “hilkat nizamı”na. “Hilkat nizamı” bir çeşit ruhsal *Nirvana*’dır Ahmet Hamdi için. “Asıl hayatiyet, ruhaniyeti vücudunun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnettir.”

Öyleyse bir yanda tarihsel zaman: nesne, kültür, özdek; öbür yanda acunsal zaman var: özne, doğa, tin. İkisi arasında gidip geliyor özne, bu gitgel oluşturuyor yaşamın düzününü. Ama öznenin iç darlığını tarih ile bir tutmak pek doğru olmayacak. Çünkü Ahmet Hamdi’nin aydınlık anları hep can sıkıntısından, “abes” duygusundan sonra gelir. Ahmet Hamdi “gündelik şeyler beni boğuyor” sözüyle yakınır “dar hayat”tan; “halbuki içimde başka susuzluklar var.” Toplumsal yaşama açısından, “rutinin esiri” olmaktan kurtulmaktır istediği. Toplumsala hepten bir karşı çıkış anlamı taşımayacaktır bu istek. Acunsal takvimde bulunmayan tarihlerin doğurduğu can sıkıntısı olacaktır.

“Abes” konusunda en başta Schopenhauer’den etkilenmiştir Tanpınar. Bu büyük karamsara göre insan acıyla can sıkıntısı arasında gidip gelen bir sarkaçtır. İstemdir dirimin özü. İnsan istediğini elde edemedikçe acı çeker, dileğine erince de canı sıkılmağa başlar. “Can sıkıntısı varoluşun kendinde değersiz olduğunun doğrudan kanıtıdır, can sıkıntısı varoluşun boşluğunun duyumsanmasından başka birşey değildir.” Bursa’da anın doygunluğunu duyumsamadıkça canı sıkılır Ahmet Hamdi’nin. İstanbul onu reddettiği zaman “kül rengi bir gök altında, kül rengi bir yığın eşya, ... hüzün, ... can sıkıntısı vardır.” Demek ki, bir karşı-duyum var önce, varlığı hiçliğe

eşitleyen, yaşama isteğini körelten. Bu karşı-duyumu kışkırtan etmenler, yalnızlık duygusu, ölüm korkusu, bitimlilik bilinci, özdeğe dönüşüverme kaygısı, daha doğrusu tarihsel zamanın en koyu halidir: mutsuz gündelik yaşam. Tin çekilince ölümden de kısır, dirim sürecinin dışında bir boşluk doğar *abes* duygusuyle birlikte. Dehrîlere göre, içinde Varlığın bulunmadığı ama Varlığın çakış yeri olan bir boşluk vardır: olumsuz sonsuzluk. Varlığın boy göstermesi, bu boşluğa Bachelard'ın deyişiyle, su dolmasıdır.

Tanpınar'ın ikiliğinin çizgileri kesinleşmeye başladı. Ancak, doğanın tin kanadında yer almasının üstünde biraz daha durmak gerekecek. Çünkü özdektir doğa.

Elbette, doğanın tin yüklü olduğunu varsaymıştır Ahmet Hamdi. Kutlu anlarda "Eşyada uyuyan gurbetzede ve sâkit ruh bizimle konuşur." diyecektir. Çünkü Bergson, sürenin dirimsel bir gerçek olduğu savındadır. Ancak, burada özne-nesne birliğine kuşkuyla yaklaşmakta yarar var. Gerçekten özne yutuluyor mu nesneye?

Anahtar duyum sözcüğündedir. *Algının Görüngübilimi* adlı yapıtında Merleau-Ponty duyum sözcüğünü nerdeyse bir yanılsama sayar. Çünkü bu sözcüğün imlediği nesneden özneye doğru devinim özneyi bir gölge-varlık kılığına sokmakta; doğanın, kendini bırakan öznede yansıdığı sanılmaktadır. Oysa kendini bırakmak kendinden sıyrılmak değildir. Özne kalır, yutulmaz nesneye. Duyum sözcüğünün kullanımı algı ediminin öznesini yok sayar, Merleau-Ponty'e göre. Gelgelelim, algılama sürecinde öznenin kişisel özelliklerinin hepsi devreye girer. İnsan doğanın gelip üstüne yazılacağı basit bir tahta değil elbette. Algılama biçimini, kişinin gövdesi, ruh hali, geçmişi, yetişimi, hepsi birden belirler. Duyulan, bir dış uyarıcının dolaysız ürünü değildir. "Duyumsal aygıt ileticilikle özdeş değildir." "Duymak", gene anılan filozofa göre, dünya ile kurulan dirimsel iletişimdir, ama bu ruh hali "bir bütünleşme süreci", "dünya metninin kopya edilişi" olmaktan çok bu "metnin düzülmesi"dir.

Ahmet Hamdi doğa-metni kopya etmemekte, kurmaktadır. Doğa ile ilişkisini daha çok dünyaya öznel bakışı belirleyecektir. Tanpınar'ın izlekçesinde yer alan, dolayısıyle öznel anlamlarla ağırlaşacaktır doğa. Öznenin *ikili birlik*'te böylesine bir işlevi olması gene Hilmi Ziya'yı katar düşünce akışına.

Ülken'e göre özneleşmenin ikinci bir biçimi vardır: coşumculuk: "obje süjede erir." "Burada insan tabiata ve eşyaya çevrilmiş görünür. Fakat bu çevriliş, süjenin kendini dışarıda araması veya dışlaşmasından (extériorisation) ibarettir. Bu anlamda eşya süjenin sembolleri, tabiat ruhun aynası olmuştur. Romantik doğa görüşü Eros kavramını doğurmuştur... burada... insan âleme arzularını aksettirir."

"Bu ses kendi içime ve uzviyetime olduğu kadar etrafıma da hâkimdir; harici âlemden bana doğru tek merkezli dalgalar şeklinde gelen bütün ihsasların verimlerini o idare eder, onun tesis ettiği kontrolda onlar değişirler." diyor Tanpınar. "Yaratıcı nefes"in sesidir bu, yani kişilikdışıdır. Ama ya yanılıyorsa Ahmet Hamdi, ya merkezde kişilikdışı özne yoksa? Tanpınar'ın ruhsal serüveni bambaşka bir anlam yüklenecektir o zaman. Bir "şahsi masal" olacaktır. Ahmet Hamdi'nin söylediğini şiirseline yakından bakarak değerlendireceğim.

III. Turfa Muamma

“Güzel ve acımasız Narkissos,

ulaşılmaz çocuk!”

Paul Valéry

Ne içindeyim zamanın şiiri, Ahmet Hamdi’nin basıma kendisinin hazırladığı Şiirler kitabında baş köşede olmasıyla göze çarpar. İtalikle dizilmiş tek şiirdir, ayrıcalıklıdır gerçekten. Tanpınar bu şiir için “şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içe dalma) ve hülya halidir” demişti Antalya’lı genç kıza. Öyleyse şairimize göre bu şiir Tanpınar şiirselinin başkentidir. Şiir ile hülya halini üstüste getirir, şairin daha üç yaşındayken yaşadığı birliğin şiiridir.

İlk dörtlükte yer alan zaman ve an kavramlarını şimdiye değin yazdıklarımın ışığında yorumlamak olanaklıdır. “Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında” dizesi, başka, yani acunsal zamanda oluşu çok güzel anlatmaktadır. İlk bakışta özne tarihsel ve acunsal arasında kalmış, bir ara-zamandaymış gibi görünse de, “ne içinde... ne de dışında” olmak, tarihsel ve acunsal zamanların içiçeliğini anlatmak için söylenmiştir. Ayrıca, burada zaman sözcüğünün iki anlam birden yüklenmesi, gene ilk bakışta, öznenin zaman ile zamandışı arasındaki sınırda olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Oysa hülya vakti tarihsel zamanın dışında değildir. Tersine, insanın Varlığa açılan yüzüdür: iç yüzü. Zamanın acunsal katmanıdır. Günlük kaygılardan, dünya işlerinden uzaktalığı, ayrımına varılmamasının sonucu olabilir ancak. Aslında, içinden geçmektedir tarihin. Özne tarihsel zamanın içinde değildir, çünkü daha alt katmanda tadmaktadır hülyayı. Büsbütün dışında da değildir, çünkü acun insan ve tarihini de içeren büyük bütün olduğu gibi, acunsal zaman da tarihsel zamanı içeren bütündür. Özne tarihselden genişini: acunsalı yaşamaktadır hülya vaktinde; zamanın dışına çıkmak değil içine dalmaktır yaptığı. Dalmak, suyun içinde olmak. Özne de böyle algılayacaktır durumunu, “Yekpare geniş bir anın / parçalanmaz akışında” diyecektir.

Acunsal zamanın felsefesini başka bir koldan yapmış olan Tasavvuf’da “zaman, olayların birbiriyle zihinde sıralanmasından doğan mücerret ve zihni bir mefhumdur. Geçmiş, ancak zihindedir; gelecek, boyuna akar ve ona erişilmez. Ufuk gibi, insan gittikçe o da gider. Hâl ise durmayan bir zamandır. Şu halde zamanın hakiykati, içinde bulunulan ve bölünmez bir

cüzü olan “ân”dır. Kâinat ise her ân yeniden yaratılmaktadır; bir ân önceki kâinat, geçip gitmiştir, içinde bulunduğumuz ân, biz ve kâinat, yeniden Mutlak Varlıktan zuhur etmişizdir. Böyle olunca insan, bulunduğu ânın tecellisine tâbi olmalıdır” (A. Gölpınarlı). Elbette, gününü gün etmek palavrası değil bu anlayışın altında yatan. An’ın içrek yüzü söz konusu çünkü. Oluş bir bengi akı, sonu gelmez, her an yeniden üremektedir. Öyleyse zamanın iç yüzüne benzemek “bir anda” bilincin, usun, gündüz ruhunun zamanını içine doğru aşmak, o anda acunun bütünsel sürekli oluşuna katılmak. An: zamanın hasına açılan kapı. Aşkın vakit. Artık üç boyuta bölünmüyor zaman, giderek insan ortadan kalkıyor insansal hiçbir şeyin henüz ortaya çıkmadığı ama her şeyin başladığı bu anda. Tek bir devinim: suyun üstünde yavaş yavaş yüzmek. Tek, sanki ilk insan, doğanın göbeğinde.

Öznenin ruh halini ikinci ve dördüncü dörtlükler anlatıyor: yeğnilik, dinginlik, sessizlik. Bir bakıma ferahlamışlık duygusunun anlatımıdır bu. Ama anlamını iyice açmak için “İçim muradına ermiş / Abasız postsuz bir derviş” dizelerine bakmak gerekecek. “Muradına ermek” hemen çağırıyor “derviş” imgesini ama çıplaklık yani kültürel öğelerden sıyrılmışlık, özneyi dervişin yolundan: *Sülûk*’tan ayırıveriyor.

Yerçekiminden kurtulmuşcasına yeğnidir özne, “huzur”ludur bu şiirde. Çünkü yeniden kendini bulmakta, doğa, acun ile bir olmaktadır. Ancak, Tanrı katına ermek yerine gizemciliği “başaşağı edip” doğaya koşmak değildir yaptığı. “Tabiat üstünde hilkat nizamının peşinde”dir çünkü.

Rousseau’nun anacıl doğası değilse özneye bağrını açan bu düzen, nedir? Öznenin konumu bu soruya yanıt verecek sanıyorum. “Murada erme” hali tanımlanıyor birkaç dize aşağıda: “Kökü bende bir sarmaşık / Olmuş dünya sezmekteyim.” Bir denemesinde de uyuyan insan için “Gece, her zerresini ayrı ayrı tanıdığımız bu vücudu zaptetmiştir. Onda herşey bir kehaneti, yani zamanla gayri şahsî ve bizimkinden çok ayrı bir alâkayı ifşa ediyor. Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş, zamanın üç bu’dunda uyuyor. Onun için mazi, hal, istikbal bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini idare ediyor,” der.

Kişiselden kişilikdışına apaçık bir geçiştir bu, Tanrı katına eriş değil Varlığın tinsel bölgesine geçiştir. Günlük insanın ötesindedir düş gören kişi,

içrek yüzdür, acunun ortadireğidir. Aldığı her soluk evrenin yeniden yaratılması, sinir örgüsü ise türümdür. Eskil bir anlayışı tazeler Ahmet Hamdi. Evrenin ortayerinde insan vardır, insanın içinde kutsal tin, yani Varlığın aslı. Varlık özdeğin dinginleştiği anda tam olarak dile gelir, Yaradılışı düzenli kılan özdek değil tindir, özdeğin genleşmesi tinin sıkışık kaldığı yerden çıkarak kendini şiirmesine yol açar. Cavit Sunar "mistiğin işi de kendisindeki bu gerçek nüveyi merkez yapıp onun etrafında kendi kendisiyle birleşmek, dolayısıyle ilahî bir insan olarak eşyanın mahiyetini, mutlak'ı algılamaktadır" diyor. Ekliyor dipnotta: "İnsan hayatı ile ilahî hayatın temasa geldiği bu nüve hakkında Ruh Kıvılcımı, Ruh zirvesi, spiritüel hayatın kendisinden çıktığı Allah'tan sonra ilk gelen şey anlamında aslî Madde, Ruhun Temeli gibi tabirler kullanılmıştır." Bu katmanda tam bir huzur ve temaşa halindedir "ruh". Bütünün özünde, onun gözüyle kendinde/kendi için Varlığı seyretmektedir, Varlık kendini görmektedir. Gece ruhu iş başındadır. Nabız, bir başlangıç noktası olarak, anlamdaşını çağırır. Özne hülya vaktinde su içinde yüzüyor gibiyse, özdeğin gerilemesiyle açılan yere su dolduğu içindir. Saydam arı sıvının kaynağı uyuyan kişinin "benliğindeki gizli noktadan fışkırmış"tır. Artık o kişi gece ile "elele, beraber yepyeni dünyalar yaratırlar."

Bu kişilikdışı hal, Ahmet Hamdi'nin kendi deyimleriyle "uzlet" ve "mistik ülkü"dür. *Uzlet:* özne tenhaya çekiliyor birdenbire, bir başına kalıyor kendi içinde. "Ruh besleyicidir uzlet", hülyanın koşuludur. Özne bu ruh haline kalabalık içindeyken kapılsa bile kendi gönlüne kapanacak, kişilikdışı kendisiyle başbaşa kalacak, özdeşlenecek onunla. "Tecrid"in, yani Tanpınar'ın şiirine ortam saydığı durumun anlamı bu. *Vahdet*'e ermek için yalnızlık gerek, *vahdet* hem Varlık ile birlik hem de yalnızlık demek. Acunsal zamanı duymak için tarihselin olduğu gibi toplumsalın da üstüne çıkmak gerek öyleyse, gerçekliğin özüne doğru derişmek, yılan gibi *kendi* üstünde çöreklenmek. Yalnızlık, acuna açılmak için atılan bir adımdır Tanpınar'ın şiir halinde. *Uzlet* de "mistik ülkü"ye varmak, muradına ermek için dünyadan elini ayağını çeken dervişin yalnızlığı, yalıtıklığıdır. Kişisel deneyimini sufînin serüveniyle örtüştürür Ahmet Hamdi: Marcel Proust'un Albertine'i "eski tasavvufa göre, ruhun yahut "vücûd-ı mutlak"ın aksinin insanî devreye girmeden evvel geçirdiği merhaleleri tek bir uykunun dehlizinde ilerledikçe tekrarlıyor." "Vecd rüyadır." Vahitin kendini

birlemesi Varlığın birliğine kavuşmasıdır. Yaşamı kavramak için kendini bütün bir yaşammışcasına kavrar özne, tam bir özdeşlik kurar.

Kerkük'te yıldızlı göğe bakan Ahmet Hamdi bu edimini "sırrın içinde yüzüyordum" diye anmıştı. Hülya adamı "zamanın sırrına sahip"tir, "asırların dehlizini açar, oluşun seyrini anlatır." Kutsal soluk, insandan çok önce ve sonrası, insanın benliğinde gizli kaldığı noktadan, tarihsel ve toplumsalın altından açığa çıkmakta, insanda kendini seyretmektedir. Sarmaşık, bütün bir acunsal oluşu anlatırken, insan, bu sürecin ancak bir evresi olur. Doğa da, yani insanın özdeksel yönü de bir evredir. Asıl düzen gecededir, gece ruhudur. Bunu tanrısal ile özdeşlemektedir Tanpınar, çünkü Bergson'u, Bachelard'ı, Proust'u, Nietzsche'yi okumuştur, Tanrı'nın öldüğü iddia edilen çağda tine Tanrı'dan kalma bir anlam yükleyenlerdendir. Böylece Tanrı'nın devreden çıktığını kabul etmiş, ikinci adımdan: Ruh Kıvılcımından başlamıştır. Tine dayanan bir yaradılış düzeni insana da doğaya da aşkın sayılacaktır.

Ama Tanpınar yalnızca bir tinselci değildir şiir halinde. Hülya vaktinin üçüncü bir anlamı vardır çünkü: "ferdî saadet hasreti." Kişilikdışı ereklere, atılımlara oranla ne denli küçük bir özlem! Öyle midir?

"Yavaş yavaş aydınlanan / Bir denizaltı âlemi, / Yosunlu boşluktan / Çekiyor beni." İzlememiz gereken yolu bir kez daha gösteriyor şair. Başköşe şiiri bu ruhsal serüvende son olmaktan çok bir durak çünkü. Özne bu kez dibe doğru çekiliyor. Özneyi çağıran derinlik *"Ne içindeyim zamanın"*daki genişlik haline karşıdır, çünkü özne kapalı bir âleme inmektedir, deniz mağarasına doğru kendi içine dalacaktır. Gene de *Sülûk* ile örtüşen bir yolculuk: Gizemci, bir döngü üstünde sürer kendi izini, yolculuğun bitiş noktasında: olgunluk kertesinde, başladığı yere bilinç yüklenmiş olarak döner, koptuğu Varlığa bilerek ulanır, bütünler saltık gövdeyi, bütünlenir.

Döngünün eylemi dönmektir, iki anlamıyle. Ayrılığın, kopuşun ötesine giden yoldur. Üç duraktan geçer şiirin öznesi, üç temel imgeden: kaynak, mağara, billûr avize. Gizemciliktekinin tersine belli bir gönül eğitimi değildir bu yolculuk, ruhun bir anda başını alıp gitmesi, özlem gidermesidir. *Hasret* ve *vahdet* burçları arasında yapılır bu yolculuk ama öznenin muradı dinsel değildir.

Bireyi elkişiye, ötekine, Varlığa iten duygudur özlem, ulaşamamışlık, ayrı düşmüşlük halidir. Özlem duygusu beklemek ya da aramak eylemleriyle dışa vurulur. Beklenen gelmeye, aranan bulunmayabilir. Üç yaşında rastladığı kendini bir daha görmeyebilir özne. Öyleyse, o anı yeniden yaşayamamak korkusu atbaşı gidecektir özlemle. Bitimli ömrünce bir daha “hilkatın nizamı”na katılamamak, bitimsiz âlemin hazzını tadamamak korkusu: “Bendedir korkusu biten şeylerin” diye çığırır, “bir demir pençedir sanki içimde eski korku” der, korkunun kalıcı bir duygu olduğunu vurgular böylece. Cavit Sunar, gizemcinin yolculuğunda ilk durak olarak “nefsin uyanışı”nı sayarken, bu uyanışın iki yüzünü korku ve aşk olarak adlandırmıştır. Elbette, kutsalın karşısında duyulan korkudur bu, bitimli bireyin bitimsiz Varlık karşısında güçsüzlüğünü anlayarak ezilmesidir ayrıca. Ama bir kez saltık gövdeyle birleşildi mi, bir daha birleşememe korkusuna evrilir. Aşkın ayak bağı değil körükleyicisi olur.

Aşk, *Vuslata* ermedikçe yakıcı ateştir, bu ateşi istemektir. Özne dört döner ateşin çevresinde, “Gülün ateşten çemberine” girmek isteyen bülbül olur. Mecnun’un mekânı olan çölde yakıcılık susuzluğa bitişmiştir. Özne isteğini susamışlık duygusuyle de belli edecektir. Tanpınar, bu iki eğretilemeden ikincisini daha çok kullanır. Öznenin ruhsal yaşamını “Zalim iğvaları susuzluğun” yeder. Kişilikdışı bir susuzluk. Çünkü sonsuzluk “susamış bir ceylân gibi ısırır zamanı”: özlem kuşağını. Sonsuzluk: acunsal Varlığın öbür adı, özlemektedir kendini, insanda gerçekleştirecektir kendi kendine kavuşmayı. Ama ceylan imgesinin kullanılışı bir soru çıkartıyor önümüze. Ceylan imgesi dişidir. Bireyin susuzluğu kişilikdışı olurken dişileşiyor da. Bir kez daha geçer ceylan imgesi: “Büyülenmiş bir ceylâna benziyor zaman.” Evet, acunsal zaman dişidir.

Elbette, bu sayıltı şiirde kadının yerini görmekle doğrulanabilir ancak. Gelgelelim, susuzluk imgesi ve doymuşluğun su içine girmeğe eşitlenmesi dişileşmenin varlığını şimdiden kesinler gibi. Bütün sözcüklerle su dişi imgelerin başında gelir. Gaston Bachelard’ın ciltler, ciltler süren imgelem felsefesine *anima*’nın şiiri denebilir. Çünkü gece ruhu, yani acunsal Varlık *anima* ile özdeştir, değindiğimiz gibi. *Anima* asal Varlıktır. Paul Claudel bir şiirinde, işi başından aşkın, zihni gövdesi yorgun *animus*’un, evin iç odasında şarkı söyleyen anima’nın sesini duymasıyle bir an duraladığını söyler. Tanpınar’ın şiiri animus’un, eril öznenin kendisinden iç odaya *anima*’ya geçmesi olacaktır. Nitekim, öznenin Varlıktan uzak

düşmüşlüğünü anlatan *Sabaha karşı* şiirinde "Sabahın boş aynasına" yansıyamayan Varlık kadındır. "Sesin" başlıklı şiirde sevgilinin sesi "dere"dir. Özne susuzluktan çatlamış dudaklarıyla "koşar bu dereye." Dahası: "Raks" adlı şiirde "yaralı bir ceylân gibi bakan" yaratık kadındır. Susuzluğunu giderebileceği yer, giderek nesne olarak kadın: "Tılsımlı kadehi her susuzluğun". Ama derenin kadehe dönüşmesi bütün şiirsel boyunca rastlanan bir imge ailesine boy gösterme olanağı tanır.

Ahmet Hamdi'nin şiirinde öznenin su içindeki durumunu, kendini bir suyun akışına bırakmak biçiminde yorumlamak yanlış olur. Bu nedenle başköşe şiiri tam olarak aktarmamaktadır Tanpınar'ın şiir halini. Devinim çizgisel değil döngüseldir. Acunsal zaman bir "kavis" çizer hep. Özne susuzluğunu gidermek için bir tasın, kadehin, mağaranın içindeki suya, yuvarlak nesneye koşacaktır durmadan. Varlığın özü çevresinde dönüşü kendisine dönüşüyle birdir. Suya giden yol döngüseldir.

Raks şiirinde kadın kadeh olmuştur. Birçok kez yinelenir bu benzetme. Hülyalı bir gece vaktinde sevgili "billûr bir kadehe benziyordun sen" diye betimlenir. "Mercan kadehleri gizli gülüşler" ile sevgilinin ağzı gene kadehin anlamdaşı olmakta, ama kırmızılığıyle bizi, kadeh imgesine başka bir yönden bitişmiş olan gülün karşısına çıkarmaktadır. Ateş kolundan gelir gül, çünkü gülün, susuzluğun giderilmesindeki işlevi deniz mağarasındakinden ayrımlıdır.

Gül, rengi ve evrensel anlamıyla erotik deneyimi, sevişmeyi simgelemektedir. Sevişmenin az ama temelde bir yeri vardır Tanpınar şiirinde. Gülün "fırtına" sözcüğüyle tanımlanması, rakseden kadın için "bir gül fırtınası gibi derinlerde" denmesi, gülü su içme anı ile hısım kılar. Sevişmek, bülbülün gülün ateşinde yanması, çırpınması, çığırmasıdır. "Mercan kadehler" "çılgın öpüşler"in konusudur. Soluk soluğadır sevişen kişi, "nefesinden" "sarmaşıklar, derin güller" saçılır. *Anima*'ya kenetlenmeği, harlı hızlı bir devinimi imler gül. Rakseden kadın "sonsuz varlığın" kendisi değil de eşiğindedir. Yahya Kemal'in şiirlerini incelerken raksın dinsel anlamına ağırlık vermiştir Ahmet Hamdi: "Raks eski dünyamızda daima mistik, hattâ dinî cezbeye dayanırdı." Kuşkusuz kendisi de aynı anlamı yükler raksa. Ermişlik katının imgesi değildir gül, *Sülûk*'ta bir ara evreyi anlatır. Dionysos halinin çeşitlemesidir. Gerçi Tanpınar'ın şiirinde sevişme izleğinin daha geniş bir yer tutmamasına başka nedenler

bulanlar vardır. Şairin özel yaşamına göndermede bulunarak, aşklarının “platonik”liğini cinsel deneyimin azlığına bağlarlar. Ayrıca Tanpınar’ın yapıtında bu özelliğe daha değişik anlamlar yüklemek için birkaç ipucu vardır. Abdullah Efendi, gerçeği kadınlık uzvuna benzetir, korkar ondan. Yaz Gecesi, cinsel yaşantısı olmayan bir bekâr adamın öyküsüdür. Ama önümüze çıkan yol metnin dışına uzanmaktadır. İzlememiz olanaksızdır. Yalnızca bir ara-evre olarak değerlendirebiliriz sevişmeyi, kanın deli devinimini. Gizemci deneyiminde “ruhun nişanlanması” aşamasına karşılıktır raks: “Nefs” henüz bağıl bir varlık halindedir, “kendi aslı içinde tamamen kaybolmamış”tır (C. Sunar). Daha sonra bilinecektir saltık giz, huzur duygusudur “mistik ruhun en şiddetli zevki.” Son aşamadır bu, “ruh sonsuz ile harmonize edilmiştir.” Sevişme sırasında ise sanki can çekişmektedir özne, hasret ve vahdet hadleri arasında hızla gidip gelmektedir. “Arzu”nun “beyaz ve çıplak kadın vücudu”nda estirdiği “gül kasırgasıdır” bu. “Bahar”dır sevişmek, Dionysos’gil “cümbüş”tür, rakstır, ama sonul evre değildir.

Ne yazık ki, gerektiği gibi işlenmemiştir bu izlek. Belli ki, Tanpınar, *Raks* şiirini Paul Valéry’nin *L’Ame et la Danse* adlı söyleşisine bakarak yazmıştır, şiiri bu söyleşi altında ezilmiştir. Şiirleriyle vermek istediği anlamı çoğu kez düzyazılarında daha iyi anlatmıştır Ahmet Hamdi. “Rakseden Kadın”ın anlamını ise Valéry belirlemiş olur, onun yerine.

Rakseden kadın “ruhun ruhu”dur, Varlığın tâ kendisi. “Devinimi istek”tir. Çırpınmaktadır, salt düzün ve ezgi halinde. Tanpınar’ın deyişiyle, ruh “hasret burçlarında” dört dönmektedir. Raksı hızlandıkça yeğnilmekte, her an yeni bir biçime doğru aşmaktadır kendini. Çılgın uzuvlarında yer ve gök çekimi birbiriyle yarışmaktadır. Aşkın cisimleşmiş halidir kadın. Seyredenler onu *Semender*’e, *Athiké*’ye benzetirler. Ateşte yıkanmaktadır kadın. Kızgın bir devinimle döndükçe, somut ne varsa ruhundan kopmakta, safra attıkça “başka bir dünyaya girmektedir”. Raksın sonuna doğru bir an kolları kavuşur göğsünde, beyaz bir kuş yuvasına benzetilir görülen. Raksın bitiminde kadın yere yığılır, kuş uçmuş, can çıkmış, külçe kalmıştır sanki, ölü gibidir, bembeyaz. “Ne kadar ferah içim” der, “hiçbir şey duymuyorum. Ölü değilim ama yaşamıyorum da.” Varlık raks eşiğini aşmış, aslına dönmüştür. Asıl bu evredir Ahmet Hamdi’nin konusu: o olağanüstü erinç içindeki ruh.

“Bir gül bu karanlıklarda / Sükûta kendini mercan / Bir kadeh gibi sunmada / Zamanın aralığından.” dizeleri gül-kadının, Varlığın tarihselden acunsala geçişte köprü olduğunu daha da kesinlemektedir. Ancak, özne, geceleyin sevgilisiyle birlikte göğe bakarken “Ülker, Demirboğa, Altınkepçe takım yıldızlarını “Tılsımlı gülleri gök bahçenin” diye betimler. Burada gülün rengi sarıdır. Şiirin bağlamına uygun olarak huzurlu bir ortamın öğeleri olurlar. Çemberi ateşten olan ve hızlı devinimi imleyen gül ise, kırmızı olabilir ancak. Ne ki, gülün renk değiştirmesi yalnızca anlamsal bağlamın değişmesinin bir sonucu değildir. Kırmızıdan sarıya dönmek beyaza giden yolda olunduğunu gösterir. Bu anda sevgilinin yüzü de “billûr kadeh”tir. Özne ruhuna uygun bir iklime geçmiştir. “O çılgın bitiş, kayboluş / Göğsünde ve kollarında” dizelerinden sonra gelen ölüme doğru bir adım daha atılmıştır. Yukarıda anlattığım türden ölüm, arınmak, Varlığa dönmektir gizemci dilinde. Tanpınar’ın izlekçesinde önemli bir yeri vardır ölümün. Ama bunu irdelemeyi ileriye atarak, kadın gövdesinde(n) deniz mağarasına doğru iz sürelim biz.

Öznenin çırpınması anlatılırken “yelken, gül” sözcükleri yanyana geliverirler. Yelken sözcüğü deniz yolculuğuna çağırmaktadır imgelemi. Bir başka şiirde susuzluğun giderilmesi “Asıl maviliğe, iç doya doya / Denizin yaldızlı lâciverdini.” biçiminde söylenmiştir. Doymuşsa özne, rüzgâr dinmiş, ruh yatışmıştır. Yelken usul usul kıpırdamaktadır. Dingindir deniz, “çekilen son dalganın eteğinden / O masal mağarası açılır birden.”

Mağaraya girmeden önce bu imgenin kardeşi saydığım “bahçe” imgesi üzerinde durmak istiyorum. Göğün bir gül bahçesine benzetilmesi ilineksel değildi çünkü. “Ne güzel geçti bütün yaz / Geceler küçük bahçede” diye başlayan ünlü şiir, bahçeyi kadehin yanına kor. Acunsal zaman, çevrili sanki bir taş gibi olan mekânda, altı kapalı üstü göğe açık bir yerde yaşanır hep. Bahçeyle mağara arasında kan bağı vardır gerçekten. Bahçedeyken özne, gene acunsal bir hal içindedir: sessizlik, serinlik, aydınlık... Kutlu ruh ortamıdır bahçe. *Hatırlama* şiirinde yaz geceleri bahçenin nemli oluşuna değinilir: “Başbaşa uzandık günlerce ıslak / Çimenlerinde yaz bahçelerinin.” Islaklığın çağırdığı su kavramı “Yağmur ince ince toprağa iner” dizesiyle tamamlar resmi. Bahçe, çiçeklerin, sarmaşıkların türediği toprak parçasıdır. Bitkinin acunsal oluşla ilişkisi anımsanırsa, bahçe, yani suyla beslenmiş toprak, yaşamın başladığı yerdir bir bakıma.

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace* (Mekânın Şiirseli) adlı yapıtında, ele aldığım türden kapalı mekânları inceler. Hülya adamının yuvasıdır bu mekân. Çünkü içinde kendini bulur. Kapalılık salt fiziksel bir özelliktir. Uçsuz bucaksızlık özlemini asıl buralarda giderir hülya adamı, "Ne içindeyim zamanın"daki genişlik duygusu sınırlılıkla barışır böylece. İçsel bir uçsuz bucaksızlık duygusu. Ahmet Hamdi fiziksel bakımdan sınırlar, daraltır mekânı. Deniz bile "havuz gibi"dir. Bachelard, bu tür imgelerin hepsini toplar, anlamlarını birler: öznenin doğduğu ev, daha doğrusu yaşamağa başladığı yer, der.

Ahmet Hamdi'nin şiirinde bu yarı-kapalı yerlerin aynı zamanda kaynak sayılmasının nedeni işte. Acunsal zaman "bir gül tazeliğinde"dir hep. Dirimin kendini boyuna yenilediği bölgededir özne. "Bu tas" durmadan "dolar." Akşam çoğunlukla öznenin bitimliliği algıladığı an olurken, sabah imgesi daha uygun düşer ruhunun eğilimlerine. Serin olduğu denli ilk andır çünkü. Akşam bir bakıma varış, sabah ise doğuştur. Öyleyse bu kadeh, gül, tas, bahçe, pınardır, sabahtır, acunsal öznenin de kökenidir.

Şimdi daha rahatça ele alabiliriz Tanpınar'ın imgeleminde bir temel taşı olan mağarayı. Mehmet Kaplan'ın değindiği gibi, Bachelard'ın bu imge üzerine söyledikleri epey belirlemiştir Tanpınar'ın dizelerini. Mağara, D.H. Lawrence'ın deyişiyle, "yetkin oyuk"tur. Ruh çözümlemesinin hemen ana rahmiyle özdeşlediği bu oyuk Bachelard'a göre *cosmos*'tur, evren ile bir olan tözdür. İçinde evrensel oluşun başlangıcı vardır. Işığın ve günün dölütünü barındırır mağara. Şafak buradan söker, gün buraya batar. Yenilenme yeri, sürekli yeniliktir mağara. Bir derinliktir. Toprağın altıyle bilinçaltı, kaynak ile doğum örtüşürler mağara imgesinde. Karın, ev, yumurta, tohum imgelerinin anlamdaşıdır.

Ancak, Tanpınar'ın ruhsal serüveninin gizemcinin yolculuğuna benzeyişi, mağara imgesinin önemini sarsar. Çünkü mağara döngünün yarısıdır.

Mağara yolun yarısıdır, elbette tümlenecektir döngü. Çünkü bu "esrarlı müselleste / Gökler yakınlaşır bize." "Mavi, masmavi dünyada sular başka türlü akar": "Sert kayalardan göklere doğru." Evrensel bir imgeyi yinelemekte, çeşitlemektedir şairimiz. Yer ile gök bitişir acunsal zamanlarda. "Denizin yaldızlı lâciverdi", "Göğün suda tekrarlanması", "hayatın bir zümrüt" olması bizi kendi üstüne kapanmış bir âleme götürür ve ayna imgesiyle *Vahdet-i vücut* felsefesi belirginleşir.

“Sufîler, yokluğu bir aynaya benzetip nisbî ve izafî varlıkları, mutlak varlığın bilgisindeki gerçeklerin bu aynaya aksi suretiyle de izah ederek şâirane bir benzetiş yapmışlardır.” Hasretin en koyu hali “Sabahın boş aynası” idi. Yani, kutsal Varlığın evrene yansımadığı, yokluğa kendini yansıtamadığı, dünyanın asılsız suret olduğu an. Tasavvuf düşüncesinde Saltık Varlık, yokluğa evreni, varlıkları yerleştirmiştir, kendini seyretmek, kesinlemek için. Başka bir deyişle *Kronos*’tan (zaman) doğmuş olan *Cosmos* (acun) yansısıdır ilk gerçeğin, işlevi saltık gerçeğin kendisini bilmesine aracı olmaktır. Şair “bu aynanın sularında kaç kere yıkandı yüzün” derken, deniz ile aynayı özdeşlemekte, gizemci sözüne uygun davranmaktadır. İstanbul üzerine yazarken de, “masal sultanının aynası” olarak düşünecektir denizi. Düşün bitimi “aynanın öbür yüzüne geçmek”tir, ışığın olmadığı yere. Öyleyse acunsal edim aynaya bakmak ile birdir. *Ayna* adlı şiirde ayna Boğaz’ın sularıdır, özneden bir pırıltı yansıtır. Anılan şiir, bir kadının Boğaz’ın sularında kendini seyretmesi diye yorumlanır çoğun. Ancak, *İstanbul’un Mevsimleri ve Sanatlarımız* adlı denemede bu şiire kaynak olabilecek bir deneyimi ayrıntılıca anlatır Ahmet Hamdi. Suya bakmasını “bu aynaya yakalanmak” olarak tanımlar ve o anda “Boğaziçi’nde gökyüzü muhteşem süsü kendi cevherinde bir billûra benzer.” Ne var ki, özneyi kadın ile özdeşleyenler haksız değildir pek. Çünkü kendine bakan varlık kadındır, “hapsolmuş bir şafak gibi derinde” duran acunsal zamandır. Daha önce de saltık Varlık yıldızlı geceye benzetilmişti. Ama gece, gece ruhu, Ahmet Hamdi’nin sözlüğünde kadındır zaten!

“Geniş ve ıssız gece! Sana bir anne yüzüne bakar gibi bakıyorum. Yıldız, hayatın mucizesi fışkırsın diye parçalanmasına razı olduğun için aydınlık ise yaratıcı düşüncendir; sen, düşüncen tahakkuk etsin diye mutlak ve hudutsuz varlığını bulandırdın!” Ahmet Hamdi, gizemci düşüncenin izindedir. Başlangıçta karanlık vardır; bu karanlık içinden çıkar ışık, saltık Varlığın kendini yansıtma, yaratma işlevini yüklenir. Öyleyse Ahmet Hamdi’nin şafak imgesine başvurması geceyi yürürlükten kaldırmaz. Çünkü şafak gecenin içinden ışığın doğuşunu anlatır.

Ancak, iki türlü karanlık vardır Ahmet Hamdi’ye göre: “Şüphesiz ki hayatı bir çırpıda ilga eden tam ve mutlak karanlıktan bansetmiyorum. O ademdir, o ademin bizzat kendisidir, imkânların beşiği veya mevcut olanların mezarıdır. Benim bahsettiğim karanlık, muhitimizi, yekpareliği

bulanmış bir deniz altına çeviren şüpheli bir karanlık, hattâ daha iyisi, ışığı adeta dışarıdan idare edilen bir karanlıktır.” Yıldızlı geceyi tanımlamaktadır şair. Gece gelince “eşya bir vahdete mal olur ve insanlar hakikî hüviyetlerini bularak kendi kendileri olurlar.” Yıldızlı gece, Boğaziçi geceleri insan ruhuna uygun bir iklim olurlar böylece. Tümlenme Saltık Varlığa dönerek olmaktadır. Ahmet Hamdi’nin imgeleminde Varlığın saltık hali anadır. Ancak, ana kavramı felsefî bir düşünce mi yoksa ruh, çözümlemesinin konusu mu, buna daha sonra bakacağız. Şimdilik, sevgilinin de anaya benzeyen bir varlık olduğunu söyleyerek sürdürelim yazıyı. “Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık / Boşanan bir seldi avuçlarından” dizelerinde sevgili yaşamı bağışlayan Varlık olur; kaynaktır sevgili. Sevgiliye kavuşma anı, aydınlanma, anima’ya katılma anıdır. Sevgilinin “Sabahların aynasında birden gülümseyen yüzü”ne erilmiştir. Ahmet Hamdi’nin şiirinde güneş, yıldız, ay, hepsi aynı anlamı bölüşürler. Giderek, ışığın pınarı, talihin simgesi olarak yıldız, “yeraltı güneşi” olarak ay, aydınlığın salınımında güneşten daha temelli bir işlev görürler. Çünkü güneşin yakıcılığı ve sıcağı acunsal zamanın bir ulamı olan serinliğe ters düşer.

“Ve bir şafak serinliği / İçinde uykuya dalsak” der, “Rıhtımda uyuyan gemi”de. Deniz imgesi, yineleyelim, sınırlı mekân kavramıyla çelişmemektedir artık. Çünkü “içimizde sonsuz çalkalanan deniz”dir bu. Üstelik daha çok kıyıyı, kıyıya dönmeği sever Ahmet Hamdi. Denize açılmak, bilinmeyene atılmak, uzaklaşmaktır, unutulmaktır: “Bilirim hiç kimse içmez / Üstüste aynı pınardan / Bir veda gibi her nefes / Alışılmış kıyılardan.” Deniz kıyısında, kuytu bir mağarada, sanki bir pınar vardır, yaşam oradan başlar. Özne buraya dönmek ister, “bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin bir yerde”, içi su dolu aydınlık bir kürenin içinde uyumak.

Ana rahminin sularına dönmek mi istemektedir özne? Varlığın içinde olmak, Varlığı kadınla eşitlemek, suyun ışığın kaynağında kadını görmek, evet yanıtının verilmesini ivedi kılar gibi. Bu kaynağın, insanın derinliklerinde “gizli bir noktada”, “gecenin içimizde” olması, özlemin bilinçdışı niteliğini kesinler gibi. Sanki öznenin en köklü yönsemesidir anaya dönmek.

Ahmet Hamdi, “Mona Lisa”ya bakarken arka düzlemde “kayalık manzarayı, gök ve mavi suyu, sırrın ağzı gibi bir tarafta duran mağarayı”

görecek ve yorumlayacaktır: “... bunlar Léonard’ın -bugün bazı fenomenolojist münekkidlerin haklı olarak iddia ettikleri gibi- çocukluğunun hatıraları, hattâ ruhi hayatının sembolleridir.” Oysa Bachelard, hiç de “şahsi masal”la sınırlamaz böyle simgeleri. Bir bakıma ruhçözümlemesini hor görür Bachelard, kişisel bilinçaltını: dar bir âlemi incelemekle kaldığını, acunsal serüvenin oluştuğu kişilikdışı bilinçaltına inemediğini söyler. Ama Ahmet Hamdi, rahatlıkla “rüya meseleleri beni Freud’a ve psikanalistlere götürdü” derken, tasavvufun, Bachelard felsefesinin altında bir “şahsi masal”ın da yattığını imlemektedir.

Uyumak isteği, yalnızca evrensel tinin dile gelmesi için özdeği dinlendirmek isteği değil öyleyse. Düşünde, düş halinde yaşamöncesine dönmek isteği aynı zamanda. Bir bakıma ölümdür bu hal: kürenin içinde sonsuzlaşmak olarak ölüm. *Bir Heykel İçin* adlı şiirde gürbüzleşmektedir bulguladığımız anlam. Ahmet Hamdi, gecenin düzenini “mutlak bir duruşu muhafaza etmekten ibaret olan kısa ve kat’i nizam” diye tanımlar: Heykel duruşu, “Her an biraz daha derinde” bir “kadın başı” heykeli. “Toplanmış ayışığı”dır yüzü, kendine çekilmiş, dağılmayan, saçılmayan kendinde/kendi için Varlıktır bu kadın. “Hiç akmayan”, yani önü ardı kapalı “bir zaman nehrinin sularında”dır. “Ölümün sonsuzluğu içinden” gülümser. Sonrasızlaşmaktır ölümün içinden gülümsemek, çünkü “ömrünün sabahında”ki gülümsemenin aynısıdır bu. Sanki ilk an donup kalmıştır ya da son derece hızlı, devinimin ayrımsanamayacağı denli hızlı yinelenmektedir. Başka bir şiirde “Ey solgun mabude” diye sesleneceği Varlıktır bu kadın başı. Yüzünün yuvarlaklığıyla küre imgesine bitişmektedir.

Jaspers, “varlık yuvarlaktır” demiş. Küreyi, billûr avizeyi işleyelim şimdi. Billûr, gizemci sözlüğünde arılık, aklık demek. Yani Ahmet Hamdi’nin kadın gövdesine taktığı sıfatlara eşit. Renklerin evrimi sürüyor: kırmızı-sarı-beyaz. Gittikçe açıldı, arındı Varlık. İlk saltık haline geldi. *Sülûk* tamam, insan olgun. Ama billurun bir yananlamı daha var: dölüt. Bu iki anlamlılık, billur avizeyi Tanpınar’ın imgeleminin tepesine asar. Bir yandan Saltık Varlıktır billûr avize, ışığın dirimin kaynağıdır, öbür yandan özne dölüttür onun içine erdiği an. Vahdet ruhbilimsel, varlıkbilimseldir. Bergson’dan uzaktadır artık Ahmet Hamdi. Çünkü dirim çizgisi düz olmaktan çıkmış, eğrilmiş, kendi üstüne dönmüştür. Bu yuvarlak dünyayı üçüncü bir biçimde yorumlamak olanağı var bence. Şimdiye değin yaptığım

okuma çerçevesinde, Tanpınar'ın doğaötesi bir dirim anlayışını ve ruhsal yönsemeleri içiçe işlediği, bu iki anlamdan birinin henüz ağır basmadığı söylenebilir. Ama *Bir Heykel İçin* şiiri, ruhsal anlamın kefesini ağırlaştıracaktır.

"Tek su nergisi" der, kendini seyreden kadın yüzü için. Çok hesaplıca işlenmiş bir imgeseli var Ahmet Hamdi'nin. Varlığın, kendini denizde, havuzda, gölde seyretmesi, ayna imgesi, insanı, ister istemez, Narkissos kılığına sokar. Ahmet Hamdi kaçınmamaktadır bu zorunluluktan. Bir iki kez anar nergisi, *Huzur* romanında ise daha belirgin biçimde yerleştirir metne. Burada belirtmek gerekir ki bir imgenin anlamsal önemini belirleyen etmen, yinelenme sayısından çok işlevidir. Örnekse, gül nergisten daha çok geçer ama nergis daha merkezî bir öğe, temelde bir imgedir. Su nergisi imgesinin *Huzur*'da alacağı biçimi daha sonra göreceğiz. Şimdilik Narkissos'un ruhbilimsel anlamını açmağa çalışalım.

Bu arada, Ahmet Hamdi Yahya Kemal'in "Belki hâlâ o besteler çalınır / Gemiler geçmeyen bir ummanda..." dizelerini nasıl yorumlamış, onu da görmekte yarar var: "Hayır, Yahya Kemal'de su, ilk büyük masallardan bri olan Narkis'in aynası değildir. Heraklit'in akan ve geriye dönmüş suyu da değildir. Daha esaslı, daha fonksiyoneldir. O açılır, alır, muhafaza eder, sonra kendi üstüne dönerek geriye verir. Bu, akan su ile denizin arasındaki farktır." İlk bakışta akan su ile deniz, burada verilen anlamlarıyla ayrı ayrı vardır Tanpınar'ın şiirinde. Ama denizin havuza benzetilmesi, devinimin döngüsel olması, merkezden çevreye doğru döngüler çizilmesi, Tanpınar'ın suyunu ummandan kesin olarak ayırmaktadır. Deniz kıyısındaki mağara da içerlek, içrek sudur zaten! "Narkis'in aynası"dır.

Tek su nergisi: suyun aynasında kendine bakan, hayran olan, bir türlü ayrılamayan su başından, yani kendi imgesinden kopamayan, sonunda nergise dönüşen mitsel kişi: Narkissos. "Ayna evresi" adlı ünlü metninde Jacques Lacan bu olguyu felsefî ve ruhbilimsel düzeylerde açıklamıştır.

Lacan'a göre, insanoğlu bensevisel (otoerotik) döneminde bir imge geliştirir kendi hakkında. Öylesine güçlüdür ki bu imge, artık kendini bu imge olarak tanıyacak, kendisiyle, elkişiyle, eşyayla ilişkilerinde hep bu imge olacaktır *kendi*'sinin yerinde. İmgesiyle özdeşleşme (identification) sürecidir bu. Ama *identification* sözcüğü bir anlam daha taşımaktadır: kimlik saptama. Artık kişinin kimliği bu imgedir. Elkişiye açılmadan,

dillenerek insan arasına bir özne olarak girmeden önce bir ben kurulmaktadır bu işlem yoluyle. İdeal, ülküsel ben, der Lacan. Oluşan *ben*, algı-bilinç dizgesinin merkezi halindedir. Ancak bir başka özelliği daha vardır bu benin. Yalnızca kendine dönük âleminde: özseverlik döneminde çocuk anasını kendisinden ayırdedemez pek, kendisi henüz özneleşmediği için nesnesi ayrı olarak yoktur. Nitekim, özsever kişilerde bensevisel (otoerotik) döneme dönüş, kendisini ananın yerine koymak, onunla özdeşlenmek biçiminde olur. “Anne merkezleşmesi” der Tanpınar. Öyleyse, ülküsel ben, ana ile çocuğun içiçe oluşturduğu bir gövde de olabilir. Lacan, ülküsel ben’e felsefî bir önem verecek, Descartes’ın *cogito*’sunun temelde bu *imago* olduğunu söyleyecektir. Ona göre bu imge, kendine “yabancılaşmış kimlik kaskatı yapısıyla bütün zihinsel gelişime damgasını vurur.” İkiye ayrılmak olacaktır yaşamak denen süreç. Bir yanda imgesel birliği koruma çabası, öbür yanda toplumsal yaşamın, yüklediği çeşitli rollerle parçalara ayırdığı ama parçalandığını görmek istemeyen benlik. İyiden iyiye ilginç geliyor Lacan’ın söyledikleri. Çünkü düşsel karşılığını betimliyor bu *paranoia*’ya çanak tutan durumun: “Birey ana karnına doğru, onu çevreleyen yıkıntılar ve bataklıklar arasından, “iç şato”ya doğru yol almaya çalışmaktadır.” Ahmet Hamdi’nin saatleri birbirini tutmayan dünyadan “hilkat nizamı”na geri dönmeğe çalıştığını düşündürten bir benzetme. Bu konu sonraya kalsın, öznenin özsever eğilimi nereden bakarsak bakalım göze çarpıyor artık. Hilmi Ziya Ülken “Plotin ve onun şiddetli tesiri altında kalmış olan Tasavvufun çığırı varlığın temelinde “ilk sevgi”yi (muhabbet-i asliyye) görmektedir: mutlak varlık kendi kendisini sevdiği için âlemi meydana getirmiştir. İlk sevgi bütün varlıkların temelidir.” açıklamasını yaptıktan sonra ekliyor: “Başta Plotin olduğu halde birçok düşünürün bu çekici benzetişe fikri kurban etmelerinin kökünü insandaki derin bir eğilimde, insanın kendini sevmesinde (narcissisme) aramalıdır.”

Paul Valéry’nin bir karakalem çalışması bulunmuştur müsveddelerinin arasında: insan beyni, içinde bir göl, kuğu ve koca harflerle yazılıdır: NARCISSE. Paul Valéry: *Fragments de Narcisse*’in şairi, Tanpınar’ın yer yer sırıtacak denli çok yararlandığı şair. Valéry’nin Narkissos’u bir bakıma Descartes’gil öznedir. Usçuluk ile arası pek iyi olmayan Tanpınar, Valéry’nin imgeselinden, izlekçesinden daha değişik bir bağlamda yararlanır: ruhsal düzleme çeker onları. Valéry’deki ruhsal-anlıksal

çatışması Tanpınar'da ruhsal-tinsel karşıtlamı olur. Tanpınar'ın billûr avizeye varabilmek için tarihseli, toplumsalı olduğu denli ruhsalı da aştığı söylenebilir. Ama ruhçözümlemesi açısından, günlük kaygılarla ruhun temel yönsemeleri arasındaki ayrımdır bu. Tanpınar'ın şiir halini anlatışına bakılırsa, insan ilişkilerinin doğurduğu tutkular, hırslar, duygular yoktur gelip dayandığı alanda: "öz olarak yaşamak" diyecektir haline. Bir bakıma ruhsal töze inmiştir Tanpınar, ruhun kıvılcımlanma noktasına. Acunsal tinden bireyin başlama noktasıdır bu, tinsel kertedir, gizemcinin açısından. Gelgelelim, ruhsal açıdan "şahsi masal"ın güdüsüdür. Narkissos için "bu billûr onun gerçek yuvasıdır" demiştir Valéry. Ne var ki, bir türlü geri dönemediği "yetkin oyuk"tur burası. Bir yandan kendini "biricik ve evrensel" varlık olarak duyar, öbür yandan da tikel ve bitimli bir kişi olarak görür. Bu duygunun ağır bastığı anlarda kendini bulduğunu söyleyecektir Tanpınar.

Ayna evresinin sona ermesiyle ben'i toplumsal durumlara bağlayan eytişim işlemeye başlar. "Yansıyan / yansıtan" özdeşliğine dayanan kutsal birlik bozulmuştur. Üçüncü terim girmiştir insan yaşamına, birey ile dünya arasına. Bu kopuş / geçiş anı, doğadan kültüre eklemlenme, ötekine yönelme anıdır. Kendine nesne arama süreci başlamıştır artık. Ama özseverci seçimdir kendine çok bağlı kişinin yapacağı: sevgi konusu ülküsel ben olacak ve kendine benzeyenlere yöneltecektir sevgisini. Ahmet Hamdi'nin izlekçesinde önemini *Huzur*'u okurken açıkça göreceğimiz bu eğilimi, incelemenin başına aldığım ayrıntı da doğrulamaktadır: 3 yaşında kendisine rastlamak. 3-5 yaş arası, cinsel gelişim sürecinde güçlü bir bencillik dönemidir. Ahmet Hamdi'nin bu yaşta kendisi karşısında büyük bir lezzet ve hayranlık duyması ilginçtir. "Tek su nergisi" Ahmet Hamdi'nin has imgesidir öyleyse. Billûr küre içinde kendini seyredendir, Varlıkla (être) özdeş olandır (étant).

Ama bu billûr küre hiç-olmayandır. "Güzel ve acımasız Narkissos, ulaşılmaz çocuk!" demiş Valéry. Ruhun derinliklerinden yükselen çağrı ve duygu, bir yanılsama; kutlu ruh ortamı bir sığınak. Ahmet Hamdi de ayrımındadır böyle bir yaklaşımın. "Kapanmak tek bir âna / Geçici bir hayale" diye sanki sayıklamıştır bitmemiş bir şiirinde. "Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası" dizesinde "rüya" *hakikati* imlediği denli gerçekliğe karşıt bir durumu da anlatır. "Kendi yalanından doğan aydınlık" tanımlaması gene bitmemiş bir şiir-itiraftır. O zaman gemi "abes sularında

çalkanan” varlık olur. “Arzuların ördüğü masal” çözülür. Birlik özleminin karşısına can düşmanı *kesret* dikilir. Nesneler kopar birbirinden, bağımsızlaşır varlıkların hepsi: “Kendi yüzümde dolaşan elim / Komşu bahçede beyazlara sarılmış / Ürperen çınar / Hepsi birbirinden uzak / Hepsi kendi sessizliklerine bürünmüş / Bir kumaş gibi onu yırtarak / Geliyorlar bana / Geliyorlar bu tek ânıma / Yüklenmek için...” Ulaşmağa çalıştığı o an tersine çevrilmiştir artık, aynanın sırrı dökülmüştür. Çınar, acunsal oluşu anlatan o varlık, sanki kefene sarılmıştır; doğum değil ölümdür anlattığı. Öznenin savunmak istediği birlik, bağdaşık Varlık ortadan kalkmıştır. Derininde birliği, sonsuzluğu duyan, *vahdet* sularında yüzen özne “bağrımda bir bıçak yarası boşluk” diyecektir. İçinden acunsal sarmaşığın bitiverdiği o “gül rengi boşluk” karanlık ikinci anlamını yüklenmektedir: dirime, yaşama olanaklarına aman vermeyen saltık karanlık, ışığı yutan siyah boşluk. Sonsuzluk olumsuz anlamına evrilir. Gene eski bir düşünceyi ucundan tutmaktadır Ahmet Hamdi. Kaçmayacaktır karanlığın olumsuz anlamından, işleyecektir.

Hilmi Ziya, *Dehr*’i şöyle tanımlar: “Batınîler, Dehrîler, atomcular varlığın bulunmadığı bir sonsuz boşluğu, varlıkların kendisinden çıktığı “Dehr”i, zamanı savunmuş ve bu soyut kavrama sonsuzluk adını vermiştir.” Ahmet Hamdi’nin karanlığa yüklediği ikinci anlam içinden Varlığın çıkamadığı siyah boşluktur. Ölümden de öte bir karanlıktır bu. Çünkü yaşam-dışıdır, Varlığa karşıt ulam olarak yokluktur. İçine su dolmayan kuru tastır .”Abes” çukurudur. Eşik şiirinde karşısına alır bu boşluğu, “ölümden de kısır” karınlığı. “Bütün pınarlara koştum cevap yok” diye çırpınmaktadır özne. Kuraktır bu kez ruh iklimi. Tinin siyah boşluğa yutulmasıyla salt özdek kalmıştır elinde. İnsanı, bir yolunu bulup gene özdeğin üstüne yükseltmeği, daha doğrusu yeni bir biçimde canlı kılmağı deneyecektir. Ama bu deneyin altında o “kendi cevherinde mahpus bir ân”ın yokluğundan çok ulaşılmazlığını, edimli hale gelemezliğini kabul ediş vardır. Erişilmez bir tinsel töz yerine, Valéry’nin ardısıra, anlıksal özü, salt insansal birimi arayacaktır bu kez. Boşuna bir kovalamaca “içte dışta hep aynı çember” olan insan ömrünün karşısında, “aya çok yakın bir yerde” gene “bir kadın” vardır, “beyaz, sakin, büyülü.” “Maviliklerin zümrüt usaresinden oluşan çin kâsesine” benzer çevresindeki âlem. Öznenin “hülyası” atılır bu “beyaz mahşere doğru.” Ancak “ufkun aynası çıplak”tır ve “aydınlıkların büyük masalını tekrarlamaktadır”. Bu masalın arka yüzünü yazacaktır şair, kesin

bir dille: “Yeter büyüsüne aldandığımız / Güneşin...”, “Bırak yalvarsın / Hayat bu kapıda...” “Hakikat çok uzak, karanlık, derin / Bir dille konuşur, büyük köklerin / Toprakla ezelden karışmış dili! / Geceyle ölümdür asıl sevgili / Bu ikiz aynada toplanır yollar / Karanlık yaratır, ölüm tamamlar. / Kaçalım seninle biz de geceye / Ölümün kardeşi saf düşünceye...” Dikkat edilirse bu kez bütün yollar Roma’nın negatifine, siyah bir başlangıç ve bitiş noktasına çıkmaktadır. Kök, dirimin yeraltı kaynağı, toprağın doğurganlığı olmaktan çıkmakta, hakikat ölüme dönüşmektedir. Ayrıca, bütün bu olumsuzlar “saf düşünce” ile özdeşlenmektedir. “Bir kalp adamı” olan Ahmet Hamdi karşı-kutba yönelmektedir. Ama gene de “saf” bir birim söz konusudur. Yaratıcılığından çok bitirici yönüyle değerlendirilir bu nokta. “Siyah Atlar” şiirinde son dize “Ömrün çemberinden kurtuldum yine”dir. Ömür boyu süren bir kovalamacanın sonuçsuzluğunu kabul ediş vardır bu şiirde de. Ölümün siyah boşluğunu *Huzur*’un Mümtaz’ı gibi bir “ferahlama” olarak görür özne. “Ufukların kapanışı”dır “son yolculuğun siyah atları”nın gelişi. Ama ulaşılan ölüm, “dinamik sükûnet” değildir bu kez. Özdeğe aşkın bir birimdir, düşünen bendir, boşluğa karşı varlığını düşünerek kanıtlayan bendir. Ne ki, Tanpınar’ın tutmak istemediği bir yoldur bu, yapıtının olumsuz izleğidir. Öznenin arasında gidip geldiği iki hadden olumsuzunun koyulaşmış halidir.

Varlığın olumsuz yüzünü yılan imgesinde de işlemiştir Ahmet Hamdi. *Bendedir Korkusu* adlı şiirde ve bu şiirin *Mektuplar*’da yayımlanan ilk halinde temel imge yılandır. Tanpınar, mektubunda “Yılan” başlığını koymuştur bu şiire. Yılan imgesinin egemen olduğu bir de öyküsü vardır: *Evin Sahibi*. Bu öyküde yılan, bir ana-oğulun alın yazısıdır. Ruha “musallat” ve çekici ölümdür. Musul’dan İstanbul’a oradan Musul’a kadar kovalar her ikisini de. Anayı öldürür, oğulun çıldırmasına neden olur. Ananın yüzünde korkudan çok mutluluk anlatımı vardır ölüsü bulunduğunda. Kurtulamadığı talihden ona teslim olarak kurtulmuştur sanki. Oğul da aynı duygular içinde beklemektedir “kurtuluş”u: yılanın “bu karanlık hikâyeye siyah, kaypak külçesiyle bir son çekmesini”. Kavsiyle siyahını birlikte değerlendirirsek saltık karanlığı anlatır gibidir yılan imgesi. Üstelik, Ahmet Hamdi’nin belleğinde tuhaf bir yeri vardır: “Kerkük’te üçüncü evimizde bir yılan öldürmüştük. O sene içinde annem Musul’da tifüsten öldü.” *Evin Sahibi* öyküsüyle açık bir bağlantısı var bu sözlerin. Ölümün kendisi yılan, hem de karşı durulmaz bir gerçek olarak. Ama daha

iyi anlamlandırılması için Ahmet Hamdi'nin Güney-Doğu'da geçirdiği yıllar çerçevesinde düşünülmeli. Zihnine ölüm düşüncesinin yerleştiği dönemdir bu yıllar, Antalya'ya: Akdeniz kıyısına gelesiye içinden çıkamadığı karanlıktır. Akdeniz'e anasız gelir. Anası ölümle birlikte geride kalmıştır. Aslında ölüm öbür yüzüdür anasının, Varlığın.

"Etilerde bir nevi anne-Tanrı'dır" yılan, yazarımızın aktardığına göre. Şiirlerinde ise "Sonsuzluk ısırır güzel kavsimde / Susamış bir ceylân gibi zamanı!" dizesiyle verir yılanın anlamını. Karanlıktır yılan, zamanın olumsuz halidir. Ceylan onu ısırarak suyu ortaya çıkarmak istemektedir. Çünkü "hayat onun pençelerinde asılmış bir zümrüt gibidir". Zümrütün billûr avizeyle anlam bakımından örtüştüğü kesin. O zaman yılan, Varlığı da yokluğu da, yani birbirine hasım iki haddi de barındırıyor gövdesinde. Ancak bu şiirde yılan kartala dönüşüveriyor: "mavi kartal benim" diyor yılan.

Ahmet Hamdi'nin "visuel bir şair" oluşuna dikkati çeker Mehmet Kaplan. Şairimizin bu yönü izlekçesine uygundur. Çünkü Saltık Varlığın kendini evetlemek için yaptığı şey bakmak / görmektir. Tanpınar göz imgesini de almış *Eşik* şiirine: "Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca / Gölgesi güneşin üstünde uçan / Dişi kuyruğunda ebedi yılan!". Burada göz, ışığın, yaşamın kaynağı, Saltık Varlığın ışıma noktasıdır. "Kerkük hatıraları"nda atmacayı "güneşin timsali" olarak anlatır Tanpınar. Alıntıladığım dörtlükte atmaca güneşe aşkın, onu gölgeleyen bir varlıktır, öyleyse karanlıktır gövdesi. Kartal gibi yırtıcı bir kuştur atmaca, gözü saltıktır, ışık pınarıdır. Yılan da eğrisiyle olduğu gibi gözüyle tanınan bir mitsel yaratıktır. Hiç kapanmayan gözleriyle saltık bilinin, bilgeliğin simgesi olmuştur. Göz kartalın pençesindeki zümrütün, atmacanın, yılanın ortak paydasıdır. Yılan, kuşlara dönüşmekle göksel, tanrısal bir niteliğe iyelenmekte, siyah "kavsî" gövdesiyle de ışığın içinden fışkırdığı karanlığı anlatmaktadır. Göz "fecir"dir. Üstelik dişidir bu yılan, ceylan gibi. Bu sonuncusundan ayrımı siyahlığı, öldürücü niteliğidir. Öyleyse ceylanın yılanı ısırması, Varlığın kendine dönme savaşımı, öznenin iki had arasında gidiş gelişidir.

"Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır" der Tanpınar. "Ölüm diyarından sarışın Eurydice'i geri almak. Orfeus ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir." Aslında imgelemde saz ile Euridike birdir. "Suyun olduğu her yerde... bir Ophelia

vardır.” Ama bunlar Ölüm ilinde kalmış, ulaşılamamış sevgililerdir. Ulaşma özlemi boşuna göründüğü, yaşam kutsal çekiciliğini yitirdiği an insan ömrü Schopenhauer’in sarkacına dönüşür Ahmet Hamdi’nin algı-bilinç dizgesinde. O “aşk adamı”, eleştirdiği Don Juan’a özdeşler şiirinin öznesini. “Her kadehin dibinde aynı ifrit” görülmektedir, çünkü “birbirine benzer bütün kadehler.”

O zaman gün ile gece ruhları arasında gidiş geliş olan acunsal düzün kahredici bir almaşmaya dönüşür. Tantalos bir gölün içindedir, susamıştır, eğilir, su çekilir birden, ağzına yüzüne balçık çamur bulaşır. Yemişlerden meyvelerden bir avize sallanır başının üstünde, uzanır tutamaz, gerisin geriye yuvarlanır “abes” çukuruna. Ama yeniden doğrulacak, kendine tutunmağa çalışacaktır.

IV. Dizeden Ezgiye

Tanpınar'ın yapıtında yol almaksa eleştirinin amacı, yol ayrımına yaklaşıldı demektir. Çünkü "...bende şair ve hikâyeci daima beraber ve hatta birbirini nakzeder gibi yürüdü. Başından itibaren ikiye bölünmüş yaşadım. Nesrim, hayatıma ne kadar açıksa, şiirim de o kadar tecride gider." sözü Tanpınar'ı iki yönlü bir yazar olarak öne çıkarmakta, düşüncenin iki kolda ilerlemesini gerektirmektedir. "Tecrid"e giden şiir sonunda bu sözcüğün ilk anlamına dayanmış, acuna açılmak savındaki yalnızlık, kendine: "şahsi masal"ının küresine kapanmak olmuştur.

Ama Tanpınar, dizelerinden çok düzyazılarıyle saltanat kurmuş bir yazardır, yani "hayata açık nesri"yle. İlk ağızda, Tanpınar'ın kendini değil de elkişiyi yazdığı zaman başarılı oluşuna bağlanabilir bu. Ya da asıl Tanpınar'ın düzyazıda kaldığı savlanabilir. Ancak, üzerinde durulması gereken ilk nokta ayrılığın kendisidir. Neden Tanpınar şiir ile düzyazı arasında bölündüğünü vurgular sık sık? Belli ki, yalnız sanatsal değil izleksel de olan bir ayrımdır Tanpınar'ın andığı. Antalyalı genç kıza "dünyanın bir şiir hali"nden söz açmışsa, dünyanın bir de "nesir hali" olduğundandır.

Bu şiir hali insanın acuna ulanması savı altında insanın yaşamı ile kurduğu temel ilişkinin dile gelişi olurken, düzyazı nedir? "Bir dil, yevmî hayatımızın aynası olan nesir" diyor Tanpınar. 1960 yılında yapılan bir konuşmada bu ayrımı daha da açmış. "... Roman hayatın kendisinin peşindedir. Şiir kendisi için, roman hayat ve insan içindir... Şiir "Ben"in peşindedir." "Şiir hülâsa zamansızdır." Şiirin beni evrensel zamirdir, acunsal varlıktır. Tarih ve coğrafyanın göreceliğini aşar. Zaman ve mekân dışıdır. Roman ise tersine. "Benim romancılığım ve hikâyeciliğim belki de şiir için gerekli bir zamansızlığı temine yarar. Hislerimden, düşlerimden, hatıralarımdan, kısaca hayatın bana verdiği şeylerden o sayede kurtulurum. Böylece şiirimde serbest kalırım. Daha büyük şair olsaydım, sadece öz olarak yaşayabilseydim belki de buna ihtiyaç olmazdı." Şiir halini yüceltmektedir Ahmet Hamdi, nerdeyse yaşamağa değer tek yönüm diyecektir. Dolayısıyle olumsuzlayıcı bir açıdan bakmaktadır düzyazıya. Şiire ermek için çekilecek çiledir sanki düzyazı. Ama Tanpınar, "Mamafih roman anlayışım şiir anlayışımdan pek ayrılmaz" dememiş midir?

Düzyazının şiirsel yükünden söz ediyor Ahmet Hamdi, “şiirlerinin anahtarları” olarak “roman ve hikâye-lerin”den. Çünkü “san’atımın... iki kolunun birleştiği yerler vardır.” diyecektir, bazı düzyazı yapıtlarını anarken. Bu söz iki kolun: şiirsel ve düzyazısalın birleşmesi değildir aslında. Şiir dize, ses, uyak gibi biçimlerden düzyazı biçimine geçmiştir, ayrıntılı düşünce, betim, çözümleme ile beslenmiştir, o kadar. Temelde şiirsel söz düzyazıdan ayrıdır gene.

Belki de bu ayrım, kişinin varlığındaki bölünmenin karşılığı: acunsalı ile toplumsalı arasında bir bütünlük kuramıyor mu Ahmet Hamdi? Hemen yanıtlanabilecek bir soru değil elbette. Daha sayfalarca sormam gerekecek, yanıt vermeden önce.

Öyleyse Ahmet Hamdi’nin şiirden ne anladığını açmağa çalışalım, yanıta giden yolda ilerleyebilmek için, şiirde ne bulduğunu daha yakından görmeğe çalışalım. Ahmet Hamdi’nin musiki anlayışıyle bütünlenmesi gereken bir çözümleme bu. Çünkü şiirde ses öğesine olağanüstü önem verir Tanpınar. Baudelaire, Mallarmé, Valéry kanadına bağlarken kendi şiirini, yeni bir çığırın Baudelaire ile birlikte, şiirde plastik sanatların yerine musikinin saltanatının kurulmasıyla açıldığını söylemiştir. Elbette, salt uygulayımsal kaygılarla musikiye bel bağlamıyor şairimiz. Ses öğesinin yerini belirli bir anlayış, bir düşünce yapısı saptıyor. Şiirin yerini de.

Şiir ve musiki kavramları üstüne birer şiir yazmıştır Ahmet Hamdi. Şiir: bu sanatın tanımı, yani şairin şiire verdiği anlam. Doğrusu, bütün bir Tanpınar şiirseli çerçevesinde okunmalı. O zaman üstünde durduğumuz belli başlı izleklerin bir özeti olarak görünür Şiir. Bu dizelerde dişi bir varlıktır şiir. Düşlerde biten “sarışın buğday”, “bağrımızda ekilir, biçilir.” Geceye göredir, “zengin parıltısıyla doldurur” onu. Sarı yıldızlardan oluşan “gök bahçesi”dir öyleyse. Nitekim “sükûtun bahçesi”dir, “yıldızların altın bahçesi”dir. Öznenin daha önce betimlemiş olduğum ruhsal ortamının temel çizgileri belirmektedir birer birer. “Pınar”dır, bengidir: “İklimler dışında, ezelî bahar / Mevsimler içinde tükenmez yarın.” “Tılsım”dır, olağanüstü doğaüstü, her zaman var bir “hal”dir: “İçimizde sonsuz çalkanan deniz.” Kutlu yanıdır insan ömrünün: “Gülümseyen yüzü kaderin bize.” Ayna, billûr avize gibi imgeler devreye sokulmasa da *Şiir*’de gece ruhunun, Saltık Gövdenin çeşitlendiği, anaya gönderme yapıldığı açıktır. Acunsal zamandır şiir, kendi üstüne kapanmış bütünlenmiş Varlıktır.

Şiir “bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir ki ağlatmak ve düşünmek ona düşmez.” Hiç kuşku yok ki, daha önce söylediklerine uygun ve Valéry’yi çağrıştıran bir söz. Şiir töz halinde Varlıktır, Ahmet Hamdi’ye göre. “Hayatın verdiği şeyler” yoktur onda. Valéry de şiiri bitimli olandan arınmış insan kılığında görmek istiyordu. Varlıkbilimsel bir olaydı şiir. Beloğlunun tarihsel ve coğrafî belirlenimlere aşkın bir serüveni, acunsalı idi. Mallarmé söylemiştir en güzelini: “Şiir klasik, kişilikdışı, evrenseldir, geriye kalan için romanlar var nasıl olsa...” Aynı çizgide yer alıyor Ahmet Hamdi: Şiir “... bizde bediî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyle, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırır.” Ama, günlük yaşantının çirkinliğine inat olsun diye kurulmuş bir gökçe-yazın tapınağı dememeli bu tür şiire. Çünkü, Ahmet Hamdi için şiir, varlıkbilimsel bir çözüm olmaktadır.

Ahmet Hamdi’ye bakılırsa “uzviyetimizi zaman hapsetmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahbusuz.” “İhsas”ın yol açacağı bir an kavuşuruz kendimize: özümüze, acunsal Saltık Varlığımıza. Ancak geçicidir bu kutsal buluşma. Birdenbire açılır kapı, uçar gibi olursunuz sevinçten, odur, ceylan gözlü zaman, verir kendini, tam verir. Bir andır hepsi, hemen kopar, uzaklaşmıştır bile. “Fikir, his, imaj, bunlar her fâniyi vakit vakit ziyaret eden lütufkâr misafirlerdir ki, çok defâ bir ânın lezzeti yahut ıztırabı içinde yaşar ve ölürler. Onlarla eser arasında meşakkatli bir didişme sanat dediğimiz nizamdan geçer ve her adımını bir çok istihalelerin zarureti bekleyen uzun bir yol vardır.” Şiir, kutlu anın tutanağı, kâğıda “zaptı”dır. Şiir yazımını anlatırken Valéry’gil kavramlara başvurur Ahmet Hamdi: dikkat, anlak, bilinç... şairden bir matematikçi titizliği bekleyen estetik anlayıştır bu. Yaşadığını yaşatmak ancak böylesine üstün bir kavrayışla olanaklıdır çünkü. Ama bu kesinlik, şiirde yetkinlik gereksinimi, nedenleri düşünülecek olursa, Nietzsche’nin Apollon-Dionysos karşıtlamına doğru yol gösterir.

“Apollon bütün plastik güçlerin tanrısıdır” Nietzsche’ye göre. Aynı zamanda kehanetler tanrısıdır. Adının köküne bakılırsa “Parlak” diye çağrılabilecek bu ışık tanrısı, içsel dünyanın, imgelemin parıltısını da yönetimi altında tutar. Ekler Nietzsche: “Ancak parça parça anlaşılabilen gündüz gerçeğine oranla düş hallerinin yetkinliği, üstün hakikati, doğanın uykuda kurtarıcı yardımcı eylemi olarak kavrayabildiğimiz derin anlamı,

önceden bilme yetisini ve genelde yaşamı olanaklı, yaşamaya değer kılan bütün sanatların simgesidir.” Biçimdir şiir, ses, uyak, dizeden oluşan kesin bir yapıdır. Bu çerçeve içinde görülür düş, görünür Apollon, “günlük yaşantının ötesinde” temaşa edilir Varlık. Simgeler, imgeler yoluyla “insanın mahrem özü”, acunla temel, derin birliği açınlanır. “Bir an için gerçekliğimizden” soyutlanarak bu üstün hakikati kavrarız. Ahmet Hamdi’ye uygun biçimiyle aldığım Apollon hali temel sorunların çözümü olur böylece. İnsan varlığı bitimlilik yazgısını kırar, sonsuz Varlığın içinde duyar kendini, yeniden ulanır doğaya. İmöncesi mitsel birlik kuruluverir. Doğa ile kültürün eklemlendiği anın öncesine dönüştür şiir, kendine dönüştür. Gizemci deneyimidir: aydınlanma anıdır. Dionysos’gil doğaya verilen düzendir. Ahmet Hamdi için Dionysos aşılması gerekli bir evredir hep. Bu noktada ayrılır Nietzsche’nin ünlü ikileminden. Ama kendi söylediklerine bakılırsa bireşimi savlamaktadır. Bu nedenle de şiiri, musiki barındırdığı ölçüde yüceltecektir. Ahmet Hamdi’nin şiir sanatında musikiye verdiği yeri, şiirsel yaratım sürecine yakından bakarak görebiliriz.

Nietzsche, Schiller’in bir sözünü almıştır yapıtına: “Başlangıçta duygunun kesin açık seçik bir konusu olmaz bende, bu konu daha sonra oluşur; belirli bir musiki duygusu ondan önce gelir, bende şiirsel düşün bu duygunun hemen ardından çıkar.” Pos bıyıklı filozof, musikide yaşayan Dionysos ile imgeler sultanı Apollon’un barışmasını, birbirini tümlemesini görür bu deneyimde. Şiirsel yaratım açısından Tanpınar’ın da yöntemini özetleyen bir söz etmiştir Schiller. Yazarımızda da başlangıç bir duygudur, ezgi eşliğinde uyanan bir duygu, musikisi olan bir duygu. İmgeler ardından gelir, ezgilerin içinden türerler. “Her eserimin başında -en küçük şiirimin bile- garptan veya bizden bir musikî eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrâkine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikîdir. Kompozisyon için de örneğim musikî olmuştur.” diyor Tanpınar. Ne yazık ki anlamıyorum musikîden, bilmiyorum, denetleyemem Ahmet Hamdi’nin kendi yapıtına bakışını. Ama hiç değilse çatı olarak böyle bir örtüşme var sanıyorum. O zaman musiki yolaçıcı sanat oluyor Ahmet Hamdi için. Çünkü talih dediği o noktaya musikînin uyandırdığı bir duygu içinde ermektedir şairimiz. İmgelerle dile getiriyor bu kutsal deneyimini.

Tanpınar’ın dedikleri iyi okunursa, imgelere başvurmak, musiki dilini şiir diline çevirmek için, musiki yaşantısını dile getirmek için seçilmiş kolay bir

yol değil, bu zorunluluk. Nietzsche, yararlanmakta olduğum yapıtında "... Beethoven'in bir senfonisi seyircilerin kendilerini imgelerle anlatmasını zorunlu kılar." der. İnsan zihninde musiki duygusundan imgelere, musiki dilinden şiir diline böylesine bir geçiş kendiliğinden bir işlem, zorunlu bir aktarma biçimidir bu anlayışa göre. Zorunluluktur, çünkü bu yoldan, Varlığın iki karşıt kutbu gibi duran Apollon ve Dionysos bağdaşmakta, Varlık kendi kendisiyle barışmakta, insan birliğe ermektedir.

Nitekim, Ahmet Hamdi de *Şiir ve Rüya* adlı denemesinde bu zorunluluk haline gerekçe bulmak çabasındadır. Dede'nin Mahur Beste'sini dinlerken "birdenbire gözlerinin önünde çıplak manzaraya tek başına hâkim olan bir ağaç canlanır." Eyyubî Bekir Ağa'nın *Nühüft Beste*'sini dinlerken "içten bir rüzgârla şişmiş yelken gibi, yavaş yavaş yürüyen bir yelken fikri" düşer usuna. Yine Eyyubi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si (onda), ne zaman gördüğünü bilmediği bir kadın yüzüyle birleşir. "Bu hayallerin üçü de iradî değildir, kendiliğinden meydana gelmiştir." "... sırasıyle... uzlet, mistik ülkü, ferdî saadet hasreti" anlamlarını taşırlar: "... anî bir duyuş altında şekillenmiş üç rüya." Gizemci sözlüğünde *görüm* diye anılır bu durum. İmgelemin musikice kışkırtılan etkinliği insanoğlunun ruhsal serüvenine eşit tutulur. Şiir ise imgelerle, sesle bu serüvenin anlatımı oluyor. Şiir "ruhun saf bir lisanı" ise, imgesel ezgisel bir dil olduğu içindir. Şairin görümünü dile getirmesi "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya halini kurma"sıdır. Şiir zamanı anlatmaktır, ama musiki zamanı yaşamaktır, giderek zamanın tâ kendisidir.

"Musiki giydirilmiş zamandır... Maddesizdir, sesten yani heyecanların en iptidaî işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidaîdir. Düşünceyi değil nabzı idare eder." Giydirilmiş sözcüğünün anlamı sonraya kalsın, bu sözüyle musikiyi başköşeye yerleştirmektedir Ahmet Hamdi. Çünkü ilkellik, musikinin bir sanat olarak gelişmemişliğini değil birincilliğini anlatır. "Nabzı idare etmek", musikinin birincilliğinin gereği olarak yüklendiği işlevdir. Böylelikle musiki sanatı insan varlığının özüyle örtüşür, özün dile gelişi olur. Bunun nedeni, yineleyelim, musikinin sesten yapılmasıdır: en insansal öğeden.

"İnsan hayatı sonunda sesten başka hiç bir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musikide..." diyor Mümtaz; "yarısı çığlık olan şiirde" ve sesin kendisi olan

musikide insan en üstün anlamını bulur. Çünkü ses “maddesiz”dir, yani tindir, soluktur, nefestir. “Zamanın nizamıdır”, “daima oluş halindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyla kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur.” Böylece sesi, özdek-tin karşıtlamında tinden yana sayar Ahmet Hamdi, kendi kendine yeterli Varlıkla özdeşler. Nitekim *Musiki Hülyaları* adlı denemesinde musiki dinlemek, acunsal serüven olarak anlatılmıştır. Gene gizemciliğe uygundur musikinin yüceltilmesi. “Semâ” sözcüğünün bir anlamı da musiki dinleyerek kendinden geçmek, acunsal Varlıkta erimektir. *Musiki Hülyaları*, bu iç yolculuğun imgelere aktarılmasıdır. Ahmet Hamdi’nin musikide ne bulduğunu *Musiki* adlı şiirden çok daha iyi gösteren şiir yüklü bir parçadır bu.

Özne susmaktadır ezgilere açılırken. “Sükût”, “etrafındaki her aksi kabule hazır bir vazo” olur. Sesin yükselmesiyle “yakamoz su”: deniz dolacaktır vazoya. “Bir gül dalı” gibi yükselir “notlar”. Gül fidanını birazdan aşacaktır oluş. “Bir ağaç” olur: “Ey ömrümün ağacı!” Albertine’in düşündeki gibi burada da türüm yinelenmektedir. Ofelya’nın: yitik sevgilinin yüzü belirir. “Mutlu doğuş sabahlarının ağır dumanı etrafa yayılır”. “Bu altın kasırgada, zamanın kendi cevherinde” şiir hali yaşanmaktadır işte! “Billûrdan bir dünya”ya dönüşür susku. Vazonun üstünün kapanmasıyle birlikte yaradılış kendi üstüne kapanır. Şair “sığındığım iç âlem mağarası” diyerek doğrular okumamızı. “Piyano bütün sırlarını ezbere bildiği okyanusların diliyle konuşmaktadır.” Metnin sonuna doğru “Eşik” şiirinde geçen canalıcı izlek belirir gene: “Beni şu anda beşyüz anne birden mi doğuruyor? Yoksa bütün kâinat bir billûr zerresi gibi sert bir çekirdek halinde bende mi toplandı?” O gizli noktaya varılmıştır, gene. İki anlama birden gelinmiştir: başlangıç ve bitiş noktasına. Ama şair anlam konusunda kuşkuludur, ya “ölüm”dür “demin kokladığı çiçek”, ya da dirim. “Her şeyin bir nefese bağlı olduğu iç dünyamızın” kaynağı olarak alacaktır bu noktayı. Çünkü ölümün öbür yüzünden korkmaktadır, yakarır: “Ey musiki! Sadece beni kendi kutbumda, o mutlak yalnızlıkta bırakma!” Görkemli manzaranın karşısında yaşadığı ayrılık, yalnızlık duygusunun üstüne çökmesinden korkmaktadır özne. O zaman Varlığın göbek, kutup noktası yalnızca kendinin, yalnızlığının imi olacaktır. Bu kutup ya evrensel tinin doruğudur ya da kendi yalnızlığının. Kuşkusuz bütüne katılmak isteyecektir özne. Attığı “hasret” çığlığı şiirinde görülmeyen yoğunluktadır. Çünkü şiir, “temaşa” katında olmakla özlemin sonudur, ruhun arayışına verilmiş yanıttır. Musikide bütün bir arayış

yaşanır. İnsan sesinin en güzel hali olan “neyin biricik sırrı hasrettir.” “Çırpınan bir ruh”tur özne, “bin hasretle delik deşik” “... burçlarında nevânın, ferahfezânın.” Ama musikinin sonu mutludur, beklendiği gibi. Çünkü “sanattan ziyade dine benzer.” Gönül kendi odunda tutuşur, “artık kendi ol”maz özne. “Allah’la karşılaşan onunla dolan her veli, her aziz gibi yakıcı bir ziyaret” yapmaktadır musiki dinlerken, “kül yığını olmak ister.”

Budur Ferahfezâ ayini sonunda Mümtaz’ın, Nuran’ın erdikleri ruh hali, rakseden ruhun vardığı son aşama. Ezginin “sonunda tıpkı dua gibi ortada benden başka bir şey olan bir ben kalır. Ve bu benlik kâinatın bir nevi eşitidir.” Musiki dinleyen öznenin anlamıdır bu. Üstelik Dede Efendi’yi dinlemektedir.

“Giydirilmişin” anlamı işte: “Bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcamak tarzıdır. Onun içindir ki, değişmesi çok güçtür.”

Düşüncenin bu kertesinde önümüze önemli bir sorun çıkmaktadır. Ahmet Hamdi şiirde ve musikide “hilkat nizamı”nı bulurken, birey bu sanatlarla acuna ulanırken bir bakıma imöncesine dönmektedir. Şiir halinde kültürelin aşılmasıyla gerçekleşiyordu kutlu birlik. Ama sesin giyinmesi, Osmanlı kültürünün devreye girmesinden başka bir şey değil. Yani im giriyor işin içine. Nitekim Tanpınar, “musikimizin en imkânsız denebilecek eseri olan” Ferahfezâ ayininde İsmail Dede Efendi’nin “kâinatın muammasını çözdüğü” düşüncesindedir. Akdeniz’e bakarken yaşadığı dirim bilmecesinin çözülmüş halidir Ferahfezâ ayini. Örtüşme kesindir: “Musikinin bizi taşıdığı âlemde duyduklarını” “durgun bir yaz öğlesi” imgesine aktarmıştır Ahmet Hamdi, “eser içimde bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş gibi yerleşti.” demiştir. *Huzur*’a gelince yakından göreceğiz Ferahfezâ ayininin Tanpınar’a göre anlamını, ama şimdiden aşılması gereken bir düşünce var ortada: “bir kültürün zamana tasarruf şekli olarak musiki” “kâinatın muammasını” çözüyor. Yani, musiki yoluyla bir kültür Ahmet Hamdi’nin tek başınayken duyduğu, bireysel görünen bir serüveni sonuçlandırmış.

Çünkü Osmanlı kültüründe insan-acun, doğa-kültür kaynaşmasının en güzel örneğini bulmaktadır Ahmet Hamdi. Huzur’un Mümtaz’ı, Doğu-Batı sorunsalıyla cebelleşirken Doğu’nun “kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını” bulguladığını söyler. Ahmet Hamdi’nin baştan sona ardında koştuğu birlik, bütünlüktür bu. Böyle bir amaca

ulaşılmasının nedenlerinden biri de “alaturka musikinin insan sesi ve nağmede olmasıdır”. Dede, “besteyi şiirin mahfazası olmaktan çıkardığı” ve “musikisini sesle inşa ettiği” için Osmanlı musikisinin en üstün biçimi olmuş, “insan ve kâinatı bul”muştur bir bütün olarak. Eski musikimizde “tabiat haddi ağır basmakta, onun arasında, ona bürünerek iç insan konuşmakta”, ses yoluyle kendine dönmektedir. Bu yüzden “Eski musikimiz belki bizim öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olamamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişememiştir.” Böylece Osmanlı kültüründe “insan macerası” tam olarak yaşanmakta, “tam insan” olunmaktadır.

Elbette, bu yaklaşımı temellendiren bir etmen de saray kültüründe Mevlevî zevkinin, Tasavvufun önemli bir yer tutmasıdır. Eski musikiyi dinlerken, Gazzalî’nin bir benzetmesine başvurursak, ateş gibidir ruh, ney üfledikçe parlar. Vecd’e, gayb âlemine doğru yana yana yükselir. “... Çığlıkla başlar” Dede Efendi, öznenin kavurucu özlem ikliminde attığı çığlıkla, “bizi kendi zamanımızdan çıkarır.” “Sonlar ise hemen daima bir yıldız yağmuru gibi biter.” Tanpınar’ın şiirinde gördüğümüz yolculuğun eşi. Dolayısıyle aynı soruya gebedir: Şair kişilikdışı bir durumu mu anlatmaktadır, yoksa kişisel serüveni midir asal olan? Yoksa kişisel mit kültürel bir kılıfa mı girmeğe hazırlanmaktadır?

Yanıta giden yolda Ahmet Hamdi’nin “... musikî çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür.” dediğini de anımsayalım. Hiç kuşku yok ki, kişiselliğin de payı vardır “semâ” halinde. Ama öznenin, bir kültürle kurduğu ilişki çözümlenmeden yukarıdaki sorulara yanıt vermek kestirmeden gitmek olacak. Bu ilişkinin nasıl kurulduğunu görmek için yazarın romanlarından, denemelerinden geçmek gerekecek. Yolculuğu, Ahmet Hamdi’nin kişisel masalıyle Osmanlı mimarisine bakışı arasındaki bağlantıyı okuyarak sürdürebiliriz.

V. Taştan Düş Çıkarmak

“... bir medeniyet, her şeyden evvel derin maziden bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimari eserleri gelir.” sözüyle altı çizilebilir Tanpınar’ın mimari sanatına verdiği önemin.

Osmanlı tarihini anıtlarından okur yazarımız. Çünkü “İmparatorluğun mimarisi imparatorluğun kendisine benzer.” “... Çok defa dince yasak olan heykelin peşinde” koşmuş Selçuk mimarisinden başlayarak Sinan’ın yapıtlarına, Sultan Ahmet Camii’ne dek mimari sanatının gelişimi Osmanlı kültürünün olgunlaşma, görkeme erme sürecinin anlatımıdır. Yapılar “...yükseldikçe etraflarındaki bütün hayat birdenbire değişir, derinden kavrayan bir arslan pençesi gibi toprak kendisine yeni bir ruh, yeni bir nizam verildiğini duyar.” Özdek-tin ikiliğini temel alan bir yazara göre mimari, insanın özdeğe egemenliğinin, tinsel etkinliğinin göstergesi olacaktır elbette. Nitekim, mimarları, “duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş bir kaside yapanlar” diye nitelendirmektedir Ahmet Hamdi. Koca Sinan’ı “İlahî Sinan! Ey susan taşın ve konuşan hacimlerin şairi; ey maddenin uykusuna kendi nabzının âhengini hepimizin imanıyle birlikte geçiren!” olarak yüceltir.

Sinan’ın 17. yüzyılda ortaya çıkışı bir rastlantı değildir A. Hamdi’ye göre. Çünkü Osmanlı görkemi dolundur bu yüzyılda. Osmanlı kültürü tam kıvamına ermiştir. Bursa’yı anarken “Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil’de dua eder, Muradiye’de düşünür ve Yıldırım’da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler” diyor Ahmet Hamdi. İstanbul’un alınmasıyla birlikte asıl uçuşu başlayacaktır özdeği eline geçiren Osmanlı tininin. Fatih, Beyazıd külliyeleri “güvercin sürüleri gibi” konar İstanbul’un iki tepesine. “Beyazıd Camii, İstanbul toprağına atılmış bir çekirdek gibidir. Bütün ileri gelişmeler, çiçek açmalar, bütün feyizli mevsimler onda vardır”. Çabuk serpilir Osmanlı ağacı. Elli yılda İstanbul halis Türk olur. Sinan: “bize ait olan... bu gelişmeyi infilâk haline getiren dehâ çıkar ortaya.” “Herkes Şehzade’nin kubbelerine hayran iken O kendisini Süleymaniye’nin aydınlık boşluğuna bırakır ve kartal kanatlarının tek bir süzülüşü ile” kendine göre kılar taşı toprağı. Düşlemeğe başlar Ahmet Hamdi: “Kimbilir, bıraksalardı imparatorluğun kendisi kadar

geniş ve zengin sanatı belki de bütün İstanbul'u tek bir bina gibi işler (...); taştan ebediyet rüyasını kademe kademe üç kıyıya indirirdi."

Tam bir sanat adamıdır Tanpınar. Yazından, musikiden, resimden olduğu gibi mimariden de çok iyi anlamaktadır. Her alanda olduğu gibi mimaride de Osmanlı kültür kalıtını çok iyi değerlendirmektedir. Daha önce açıkladığım üzere, Tanpınar'ın yargılarını mimari sanatı ya da sanat tarihi açısından okuyacak değilim. Yazarın *dili* üzerinde duracağım, anlatımı, kullandığı imgeler üzerinde. Üslûp ise bir yazarın en kişisel yönü, Tanpınar'ı burada arayacağım. Türkçenin en renkli, en imgeli düzyazılarından birini kurmuştur Tanpınar. Bir "lisan makinesi" yapmış ve her yazısında bunu kullanmıştır. Mimari üzerine yazarken de kendi imgeleminin yasalarına göre davranmaktadır yazarımız. Onun için gelişme süreci, biraraya gelmek, bütünlenmek, kendi üstüne kapanmak, parlak bir taş, bir mücevher olmaktır. Bu nedenle, mimari yapıtlarının gelişmesini "bu incinin böyle sade kendi ışık külçesi olarak teşekkül edebilmesi" diye anlatır. Mücevher, taşın tinle işlenmişidir. Ancak yalnızca doğadan kopuk bir tin erkine bağlamamaktadır mimarlarımızın başarısını. "İstanbul sadece âbide ve âbidemsi eserlerin bol olduğu şehir değildir. Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine yardım eder." Daha doğrusu, doğanın kültüre yardım etmesi sağlanmıştır. "Eski ustalarımızın asıl başarısı tabiatla bu işbirliğini sağlamalarındadır." "Pek az mimarîde taş mekanik rolünü, şekiller sabit hüviyetlerini İstanbul camileri kadar unutur." Öyleyse mimari sanatı, mekanike karşı organikin, özdeğin en katı haline karşı tinin kesin utkusu olmaktadır. Tanpınar'ın doğa anlayışı açıklık kazanmaktadır. Ona göre temel çelişki doğa ile insan arasında değil, mekaniklik ve organiklik arasındadır. İnsanda edimli hale gelen tin, eşyadaki özdekteki uzantısını uyandırmakta, önündeki en sert engellere, kayaya, taşa bile canlılık kazandırmaktadır. Öylesine ki, Ahmet Hamdi'nin anlattığı Osmanlı mimarisi nerdeyse yer çekiminden kurtulmuş bir yapıdır, ışık külçesidir, kuştur. Valéry'nin *Mimar Eupalinos* adlı söyleşisinde kullandığı bir deyimle "şiiren yapılar"dır bunlar. Hilmi Yavuz'un üstünde durduğu gibi, Tanpınar'ın mimari anlayışında Dionysos-Apollon karşıtlamının büyük payı vardır. Tin taşı oymuş, işlemiş, "temaşa" katına ermiştir, başıboş bir özlem çığlığı değildir artık, kesin ölçüler, çizgilere yerleşmiş, kendini bulmuş, bir çeşit "dinamik sükûnet" olmuştur. Tanpınar "ebediyet rüyası" derken sonrasız olarak düşlemektedir bu görkemi.

Heykel ya da mimari, özsel ayrım yoktur bu sanatlar arasında, her ikisi de Apollon'gildir. "Barbaros anıtı"ndan "tunç zafer rüyası" diye söz eder Ahmet Hamdi. Yontucu "üç sene dağ yığını gibi çamurla uğraşan, tabiatta mahpus şekli, insan kafasının o güzel çocuğunu sert maddede arayıp bulan, kafasında nisbet fikriyle tarihî şeniyeti, büyüklük hissini birleştiren, bunu toprağa, sonra da tunca geçiren" kişidir. Ama bu benzeşlik, "Bir kadın başı" heykelinde şairin neler gördüğünü anımsatır bize. Belli ki, şair, anıtları, giderek doğa-kültür tümlüğü olarak kenti anlatırken kendi "şahsi masalı"nı içten içe işlemektedir.

İlk bakışta, başarılmış bir kültür serüveninin simgesi olarak mimari yapıtları Osmanlı tinin koruyucularıdır, dünün bugüne bağlanmasını sağlarlar. "Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsîlik kazanmış, tılsımın usta eli dokunduğu için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır." Bunlar "zamana hükmeden gerçek saltanatlar"dır. "Onlar vasıtasıyle" Osmanlı kültürü "ruhlara değişmez renklerini giydir"miştir. "Asıl Türk İstanbul", "ta fetih günlerinden beri başlayan bir mimari"dedir. Gene nesne, söylevin öznesine aşkın görünmekte, özne nesneye katılmakta, onun bir parçası olmaktadır. "Kültürümüzün incisi" olan İstanbul'un, daha geniş düzlemde Osmanlı kültürünün bir parçasıdır özne. Gelgelelim, şair büyük acunu anlatırken, kendi mitologyasının birimleri olan imgeleri kullanmakta, böylelikle söylevinde ayrı, altta bir yapının, bir anlam katının oluşmasına yol açmaktadır.

Ahmet Hamdi için kent ve mimari yapı dişidir. İki sevgili kenti: Bursa ve İstanbul'u sulara denk tutar, her ikisi de su kentidir. İstanbul sularıyle ünlüdür, denizin dalgalarında saçlarını tarayan sultandır. Bursa "sudan ibarettir", "bir masal sultanıdır". Selçuk anıtları ise "... zengin işlenmiş kapıların ardında sırmalı çarşafı içinde çömelmiş eski zaman kadınlarını andırır"lar. "Topraktan canlı bir heykel gibi yükselir" mimari yapı, "çıplak bir insan vücudu gibi yalnız kendisi olmakla kalır." Mimari yapıt için kullanılan nitelemeler onu Saltık Varlıkla, beyaz çıplak kadın gövdesiyle bir kılmaktadır. "Bir pırlantaya benzeyen Lala Paşa Camii'nden" Valide Camii'ne dek, bütün yapılar şairin öznel renklerini giyinirler.

Yeşil Camii'e girince "insan ruhunun en tabii iklimlerinden birini bulur" şair. "Türkiye'nin kendi kendine yettiği", (kendi üstüne) kapalı bir yaşam sürdüğü dönemde yapılan "tek kubbeli cami" Tanpınar'ın deniz mağarasına

anlamdaş olmaktadır. O kubbenin altında bir düş âlemi bulunmakta, ışıkla, oylumla bir kez daha aydınlığın ya da huzurun hendesesi yapılmaktadır. Bu açıdan, Tanpınar'ın Sultan Ahmet Camii'ni anlatması özellikle ilginçtir, anlamlıdır: "İçinden sükûnet ve huzurun ve murakabenin tâ kendisi olan zamanı bize bir ney faslı gibi sunar bu şaheser." Musikiyle mimariyi içiçe almak, tinin özdeği içten ele geçirişine bağlı elbette, Osmanlı anıtlarının uyandırdığı yeğnilik duygusuna, kuş benzetmesine uygun. Gene aynı camiin "içi bütün bir mavi bahar rüyasıdır". Özne mavi ışığın ortasındadır. Mavi sözcüğünün vurgulanışı da ilineksel değildir. Çünkü ilkyaz, yani Dionysos'un mevsimini genellikle erguvan çiçeğinin üstünden anlatmıştır şair. Coşkuyu, kanın hızlı devinimini yoğun renklerle betimler. Camiin içindeki mavi bahar ise bir dinginlik mevsimidir, coşkunun ötesi: düş iklimidir.

Dinlenen su. Suda kendini dinleyen varlık. Bursa'da kubbeleri düşünürken "ince bir zarın, sırçadan bir kubbenin birdenbire çatlayacağını ve bu altta birikmiş duran zamanın... bendini yıkmış büyük sular gibi dört yanı kasıp kavuracağını sanarak korktum." der Tanpınar. Aradığına suların bugüne baskın vermesiyle değil, camiin içine, o kubbenin altına girerek kavuşacaktır özne. "III. Ahmed'in annesi Hatice Gülnuş Emetullah Sultan için yaptırdığı Üsküdar'da çarşı içindeki cami" için "dokunduğu her şeyi altın gurbet renkleriyle giydirip mahzun bir saltanat yapan bir akşam güneşi gibi zarif ve zengin bir hissîliği vardır" diye düşünür. Bu "hissilik" dış avludan girer girmez kavrar özneyi, avucuna alır. Çünkü, akşam saatlerinde "sükût musikisi"dir bu yapıt. Dahası var: Valide-i Cedid'in hemen yanıbaşında Emetullah Sultan'ın türbesi bulunmaktadır. Türbede "ölüme sindirilen bir kadınlık" görür Ahmet Hamdi, türbenin inşa edildiği dönemin geleneklerin çözülmeye başladığı bir zamana rastlamasına bağlar bunu, ama kadın kılığındaki ölüm sonsuzluk halidir yazarımız için, dingin bir sürekliliğe kavuşmuş ilk andır. İmgelemine ihanet etmez Tanpınar: Hatice Emetullah Sultan "mezardan ziyade, etrafındaki yumuşak çimeni ve mevsim çiçekleri ile bir gelin yatağında, eşsiz bir zifaf odasında yat"maktadır. Bursa'ya dönelim: Çelebi Mehmed'in türbesinde ölüm "güzel bir günün sonunda bir akşam bahçesinde koklanan güller gibi hüzünlü bir hasret arasından duyulur; burada çimlerin solmaz mevsimi içinde o kadar kaybolmuş, erimiş, havadaki sükûnetle, camlardan dökülen mehtaplı ışığa inkılap etmiştir, hayat aşkı ve sanat onu o kadar benimsemiştir."

“Bu türbe ve buna benzer yerlerde yatanlar için perdenin arka tarafı, şüphesiz ki sadece tatlı bir uyuşukluk içinde kaybedilmiş nimetlerin hasreti duyulan bir rüyadan ibarettir.” İnsanın sonsuzluk hali, uyuyan sudur, masmavi ışığın ortasında yüzmeğe benzer ölüm. Dişi Varlığın içindeki sularda olmaktır.

Osmanlı yapıtlarını bahçeleri tamamlar. Tanpınar da sık sık anar bahçeleri, önemser. Kapalı âlemden dışarı çıkış, doğa öğesinin ağır bastığı bir ortama geçiş midir bu? Ama bahçe demek, belirli bir toprak parçasının düzenlenmesi demektir. Tanpınar’ın avluyu, bahçeyi değerlendirişinde üstünde durduğu yön de düzenleme biçimidir. Bahçe, içerideki uygarlığın süreği, doğa-kültür işbirliğidir. Avluya adım atınca “mekândan ziyade zamana ait bir aydınlık” kucaklar yazarımızı. İçedönüktür Osmanlı bahçesi, kalın yüksek duvarlarıyla yarı kapalı bir âlem, ışığa açılmış bir avuç gibidir. Orta yerinde çınar vardır: ömür çizgisi. Çınarın öyküsünü daha sonra dinleyeceğiz yazarımızdan. Önce “Şark bahçesi”ne, yani kültürel özelliği vurgulanmış bir bahçeye ilişkin anısını okuyalım: “... muhayyilemdeki asıl Şark bahçesini bu ikinci evin bahçesi verir.” Çocukluğumda Kerkük’te ailesiyle birlikte oturduğu evdir bu. “Selamlık avlusu bir kışla meydanı kadar geniş... duvarlar sağlam ve yüksek... harem kısmı ise ortadaki ağaçlı, havuzlu bahçesiyle etrafa kapalı içinden aydınlık şark evi... Bu bahçenin havuzunun başındaki büyük nar ağacının, mevsimine göre bu ağacın çiçek meyvelerinin sudaki aksini hiç bir zaman unutmadım... Farkında olmadan birçok hikâyelerime bu havuz ve nar ağacı girmiştir.”

Söylevinin gizli içeriğine yerleşmiştir suda kendine bakan ağaç. Narkissos’un bir çeşitlemesi elbette. İmgeleminde, O “farkında olmadan” beliren bu harem kısmındaki içinden aydınlık bahçe öznenin yuvasıdır. Ama bu kez çiçek değil ağaç vardır resimde. “Büyük ağaçlara çıldırır” Ahmet Hamdi.

ÇINAR

“Hakikatte Osmanlı devam ediyor.”

A. H. Tanpınar

I. Zincir

Birden fazla türde başarılı olmuş yazınerlerinin sayısı sınırlıdır. Hemen bütün türlerde kalıcı örnekler verebilmişler ise iyice azdır. Hele bizde. Bilmem, Ahmet Hamdi'den başka kaç örnek var?

Tanpınar'ı kültür adamı, romancı, şair olarak epey tanıdık. Öykücü yönü pek aydınlatılmamış olsa da yabancımız değil. Gelgelelim, eleştirmenliği henüz irdelenmemiş bir boyutu. Elbette, eleştirinin eleştirisini yapmayışımızın bir sonucu bu. Oysa eleştiri türünde nereye geldiğimizi anlamak ve ilerlemek için eleştirel geçmişimizin tutarını çıkarmamız da gerekir. Böyle bir işlem boyunca rastlayacağımız kabarık kalemlerden biri Tanpınar'ın eleştirel çalışmaları olacaktır.

Öngörümün kanıtlanması, açık ki, eleştirimizin tümüyle değerlendirilmesine bağlı. Dolayısıyla Ahmet Hamdi'nin eleştirel kimliğine salt eleştiri tarihimiz açısından yaklaşmak yerine, daha çok eleştiri anlayış ve yöntemini açmaya, yazarın düşünce dünyası içindeki yerlerini saptamaya çalışmak uygun olacaktır.

* * *

Tanpınar, eleştiri üzerine düşüncelerini çeşitli yazılara, konuşmalara serpiştirmenin yanısıra bu konuda iki deneme kaleme almıştır: *Tenkit İhtiyacı* ve *Bizde Tenkit*. Ayrıca *Yahya Kemal* adlı yapıtı, öğrencisi Turan Alptekin'in tuttuğu ve *Bir Kültür, Bir İnsan* başlığıyla yayımladığı ders notları yazarın eleştirel boyutunu anlamak için başvurulması gereken çalışmalardır.

İlk denemesinin yayımlandığı yıl 1941. Hayret! Daha o zamandan Ataç eleştirisine karşı çıkıyor Ahmet Hamdi. Ataç'ı bir yazın adamı, dahası bir sanatçı olarak görmesine karşın eleştirel etkinliğinin yetersiz olduğunu açıkca savlıyor. Ataç konusunda "şüpheye düşüyor", şöyle diyerek: "Benim istediğim ve yokluğundan bahsettiğim münekkit Nurullah Ataç'tan daha başka türlü münekkittir." Ataç "kendisini bir an'anenin veya tek bir eserin havasına kapamayı pek az tecrübe etti." Ahmet Hamdi haklıdır. Ataç, eleştiri gereksinimimize doyurucu bir karşılık hiç verememiştir.

Ancak, Ataç ve izini sürenleri çıkardık mı, eleştiri adına pek birşey kalamayabilir geriye. Hele yıl 1941 ise, eleştirmen diye bir varlık pek yok ortada. Nitekim, Tanpınar, “tenkit münekkitsiz geldi” demiştir. Namık Kemal’den 1941’e, eleştirel toplam sıfıra yakındır. Çünkü türün adamı, yani eleştirmen yoktur. Bir şair başlatmıştır bu türü, Beşir Fuad, Ahmet Şuayıp gibi birkaç istisnanın dışında gene sanatçılarca sürdürülmüştür. Bunun sakıncası, eleştirinin özerk bir etkinlik olarak değil yan üretim halinde yapılmasıdır. Yöntem değil izlenim ve düşünce dökümü vardır. Sanatçının eleştirmenlik de yaptığı değil başka yapıtlar üzerine düşüncelerini belirttiği görülmektedir. Ataç’ın ortaya çıkmasıyle eleştiri anlayışı değişmemiş, denemeciler devreye girmiştir. Bugün bile eleştirinin ayrı bir tür olarak ağırlığını duyurduğu, sanatçıdan denemeciden ayrı bir eleştirmenlik tanımının yerleştiği söylenemez pek.

Neden böyledir? Ahmet Hamdi, *Bizde Tenkit* adlı denemesinde deşiyor konuyu. Yalnızca Batı’nın yörüngesinde oturduğumuz yıllarda aramıyor, kültürümüzün öz niteliklerine bağlıyor nedenini: “Tenkit, insanı fikrî alakaların ve tecessüsün mevzuu olarak olan kültürlerde inkişaf etmiştir.” Elbette, bu konuya dalmak sözü dağıtmak olacak. Ancak, bilinir ki, Ahmet Hamdi, bütün yapıtıyle, kültürümüzün bu gediğini kapatmasında önemli bir aşamadır. Eleştiri anlayışı da bu bağlamda yer alır.

Tanpınar, eleştiriden ne anladığını ve beklediğini, gene, değindiğim ilk denemesinde anlatır. Ayrıntılı bir açıklama yapmasa da, temel düşüncesini derli topluca göz önüne serer. Bu denemeden çıkarak Ahmet Hamdi’nin eleştiri anlayışına yaklaşabiliriz. Kendi eleştirel çalışmaları da anılan anlayışın uygulamasıdır. Doğal olarak, öbür türlerde olduğu gibi eleştiride de Fransız yazınından etkilenmiştir Ahmet Hamdi. Bir konuşmada “Fransız münekkidi Albert Thibaudet’nin geniş tedaileri ve nesiller nazariyesi bana çok uygun gelmiştir” der. Thibaudet’nin yanısıra Bachelard, Nietzsche, Badouin, Lion adlarını saymak gerekir. Nedir, eleştirisinin genel hatlarını Thibaudet’den öğrendikleriyle çizmiştir. Thibaudet’nin bir zamanlar Fransa’da çok etkili olmasından ileri gelmiyor bu. Thibaudet, yazın “tarihini kesin dilimlere ayıracak yerde, iyi bir Bergson’cu olarak, yazının sürekli devinimini, sürenin sonu gelmez akışını, kısacası yaşamını göstermek istemiştir.” Thibaudet, eleştiri için felsefe ve ruhbilimi bilgisinin gerekli olduğunu savunan bir yazardır, Bergson’dan esinlenerek “her çizgide dural değerlerin yerine devinim değerlerini koymak” düşüncesini

ilke edinmiştir. Bergson öğretisinin türevi olarak çok elverişli bir görüştür bu. Dolayısıyle, Ahmet Hamdi, “hayatta her şeyde olduğu gibi, sanatta da “devam” denen kudret vardır” dedikten sonra “benim yokluğundan bahsettiğim münekkit, bu devamı sabırla arayan münekkittir” diye ekleyecektir.

“Devam”, yani süreklilik kavramı, Ahmet Hamdi’nin düşünce dünyasının ortadireğidir. Zaman, kültür, yaşam, sanat anlayışının ortak paydasıdır.

Şiirlerinde ve düzyazının şiirsel bölümlerinde işlediği zaman ve an kavramları, kesintisiz bir akışı anlatmakla süreklilik düşüncesine katılırlar. Kültür ve toplumsal değişime ilişkin düşünceleri gene süreklilik izleğine bağlıdır. Bireyin acunla birliği ya da toplumla barışık olması sürekliliğin belirli biçimlerde yaşamasına dayanır.

Pek yanlış sayılamayacak bir yakıştırmayla, Ahmet Hamdi’ye göre eleştirmenin yazın içindeki tutumu, bir yönüyle de olsa, bireyin yaşam içindeki tutumuna benzer. Eleştirmen, sanatın sürekliliğini sağlamasa da, anlayan, süreklilik yolunu gösteren adamdır. Eleştiri, yazının bilinci, kendi sürekliliğini kavrama edimidir. Ne ki, bu noktada hem Thibaudet’den hem de Bergson’dan biraz ayrı düşecektir Ahmet Hamdi. Thibaudet, Bergson’culuğa sıkıca sarılarak yapıtın anlaşılmasında sezgiye rol verir. Tanpınar’da ise eleştiri hepten ussal bir kılgıdır. Bireyin “Huzur”a ermesi yaşamın sürekliliğinin, bütünlüğünün önce duyumuna sonra bilincine bağlıyken, sanat söz konusu olunca bilinç öne çıkar. Yalnızca sürekliliği sezmek yetmemektedir elbette, yazılması, bilinç düzleminde yeniden kurulması gerekmektedir. Bu bakımdan, yazınsal sürekliliğin bilincine varmaktır eleştirinin görevi.

Neyin sürekliliğidir bu, süren nedir? Sanatın özü ya da estetik bir idea değil. O zaman sanat yoluyla süren birşey. Daha doğrusu: sanatta süren, sürmesi gereken *birşey*. Tanpınar’ın eleştirel yöntemi bu birşeye ulaşmak amacıyla tasarlanmış. Süren şeyin ne olduğunu yöntemi irdelerken aramak ve adlandırmak gerek.

* * *

Süreklilik düşüncesinin yanına çağırdığı tarih, toplum, kültür gibi kavramlar, yapıtı tek başına değil de gittikçe genişleyen bütünler içinde ele

alan bir anlayışı temellendirir, eleştiriyi yazın tarihi ve toplum bilimleri ile içli dışlı yapar. Ahmet Hamdi daha da öteye gitmiş, eleştiri başlığı altında bugün birbirinden ayırdığımız bu üç etkinliği birleştirmiştir. Elbette, eleştirinin ana konusu "devam" olunca yöntem de buna göre çizilecektir. Yapıt, tekil ya da özerk bir dizge olarak değil, *devam* zincirinde bir halka olarak açıklanacaktır. Yapıt bir ortamın içinde değerlendirilmelidir hep: yazın tarihi, toplumsal tarih, kültürel çerçeve... Tanpınar, eleştiriden "küllî bir bakışla bakan, hayatla, devirle, tarihle, yabancı an'anelerle ve yerli göreneklerle onların arasında mevcut gizli ve aşikâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen ve... tekâmülün merhalelerini işaret eden" ürünler beklemektedir.

Kendi beklentisine gene kendisi karşılık olmağa çalışmış. İşte *19. Asır Türk Edebiyatı* ve *Yahya Kemal*. İki önemli yapıt. Gerçi hiçbiri tamamlanmamış, sonul biçimini almamış; arayan bir sürü kusur bulabilir. Ama konularında hâlâ aşılmamış yapıtlar. Ne 19. yüzyıl yazınımızı daha iyi inceleyen çıktı, ne de Yahya Kemal şiirini. Tanpınar'a yönelecek eleştiri, bu iki yapıtın yukarıda değindiğim türden kusurlarından çok onları temellendiren anlayışı okumak zorundadır. Kusurların aranması gereken alan da burasıdır.

Bu bağlamda ilk usuma gelen, Georges Poulet'nin Thibaudet için söyledikleri. Poulet'ye bakılırsa, Thibaudet "yapıtın yüreğinden dışçizgisine, içinden dışarıya kayar ve bu süreç onu yapıtın içsel gerçekliklerinden uzaklaştırır." Günümüz anlayışına göre eleştiriden çok yazın tarihidir bu kılgının adı. Nitekim, Süheyla Bayrav, yazın tarihinden söz ederken, "Yapıt yazarın yaşantısının, içinde bulunduğu koşulların ürünü olarak gösterilirken, yazarın da daha geniş bir tarih akışı içinde yer aldığı belirtiliyordu" der. Doğal olarak, böyle bir yaklaşım, eleştirinin en önemli görevlerinden birini: yapıtı açıklamayı ya da ondan anlam türetmeyi yeterince başaramaz; çünkü içkin kalmamakta, yapıtın, çevresiyle bağlantısı üzerinde durmak yüzünden özerk yanını gözden kaçırmaktadır. Aynı sakınca Ahmet Hamdi için de geçerli mi acaba?

Yanıt, Ahmet Hamdi'nin yazın tarihinden ve eleştiriden ne anladığını biraz daha açarak ve eleştirel yöntemi kabaca tanımlanarak verilebilir.

Ahmet Hamdi, "tenkit" başlığı altında bugünün üç ayrı dalını bir araya getirirken bir iç bölümleme yapmağı unutmamaktadır. Yazarımızın eleştiri

anlayışında üç ayrı etkinliğin birarada oluşunun nedeni ayrımların bilincine varamamazlık değildir. Tanpınar'ın anlayışı eleştirinin gelişim sürecinde belirli evredir. Yazın eleştirisi, tarihi, toplumbilimi arasında henüz kesin ayırımların yerleşmediği bir dönemin anlayışıdır bu. Tanpınar, "küllî bakış"ın yanısıra yapıtın özerkliğini de kabul etmeye yatkındır. "Bizim için mühim olan (texte)in ön safhaya geçmesidir" der. Nurullah Ataç için söylediğine dönelim: "Kendisini bir an'anenin veya tek bir eserin havasına kapamağı..." İki ayrı edim önerilmektedir: "an'aneyi" incelemek ve "tek bir esere" yönelmek. Böylece "tenkit" iki kola ayrılır: yazın toplumbilimi artı tarihi bir yanda, bugünkü anlamıyle eleştiri öbür yanda. Ne var ki, nicel bir ayrımdır bu, çünkü yöntem birdir. "Veya" sözcüğü yöntem aynılığını imlemektedir.

Tanpınar'ın yöntemini anlama çabasını, Alptekin'in aktardığı sözlerine başvurarak sürdürebiliriz: "Lion, bir eserin, derinine inildiği ölçüde bize devrini hülasa ettiğini gösterir. Bir eser, tabaka tabaka dışarıdan içeriye doğru devir, cemiyet gibi unsurları verir." demiş Ahmet Hamdi. Bu sözde yazın yapıtının niteliğine ilişkin bir varsayım bulunuyor: yapıt eşittir ait olduğu dönemin özeti. Böyle bir varsayımın bütün yöntemi etkilemesinden, belirlemesinden kaçınılamaz. Oysa her yapıt döneminin özeti değildir, daha doğrusu yapıtın asıl anlamı burada değildir. Her yapıtın dönemiyle ilişkisi bulunabilir, bu ilişkilerde yapıtın ait olduğu dönem okunabilir. Ama kimi yapıtta ikincildir bu tür anlamlar. Çünkü yapıtın ilk amacı döneminin özeti olmak değildir. O zaman birincil anlamlar, yapıtın, çevresiyle kurduğu ilişkiden çok özerkliği çerçevesinde okunabilir ancak. Öyleyse Tanpınar'ın yöntemi dönem özeti olmağı amaçlamayan yapıta bütünüyle uygun düşmeyecektir. Ayrıca, böyle bir varsayım yöntemin ereğini de belirlemektedir. Yöntem, yapıtta toplumsal olana yönelecektir.

Alptekin, "Hamdi Bey bu derslerde... Ferdinand Lion'un metodunu eski imajlar sistemine uygulamaya çalıştı. Sonuca doğru psikolojik araştırmaya ve Nietzsche'nin apolloniak ve dioniziyak sanat görüşlerine dayanan bir açıklamaya gideceğini söylüyordu" diyor. Ahmet Hamdi'nin bu tasarısı, eleştirel yönteminin aşamalarını ortaya koymaktadır. Yapıtın dışında kalmamağa niyetli bir bakıştır bu. Yapıtın içini gezlemekte, yapıt ile dışarısı arasındaki bağlantıları yapıtın içinde aramak istemektedir. Lucien Febvre'in bir sözünü uyarlayarak söylersek, "Yahya Kemal aracılığıyle bir dönemi

değil dönemin bütünü içine yerleştirilmiş bir Yahya Kemal'i ele almak"tır A. Hamdi'nin izlediği yol.

Tanpınar'ın eleştirel yöntemini irdelemeğe yapıtın imge düzenine nasıl baktığıyle başlayabiliriz. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin Divan Yazını üzerine bir çalışmayı içeren giriş bölümü ve *Yahya Kemal* incelemesi bu konuda aydınlatıcı olacaktır.

İlkin Bachelard'ı anmak gerek. Gaston Bachelard bir imgelem filozofu, bir bilinçaltı çözümleyicisidir. Yapıtlarında dünya yazınının belli başlı örneklerinde görülen imgelerin çözümlenmesine girişmiş, buradan bir imgelem felsefesi çıkarmıştır. Ona göre bütün imgeler temelde dört ana imgeye dayanır: su, toprak, hava, ateş. Ne kadar imge varsa hepsi ya bu dört kökten türer ya da türlü bileşimlerle bunları çeşitler. İmge sanat yapıtının birimidir. Dolayısıyle sanat yapıtının anlamını açıklamak için o yapıtın imgesel işleyişini çözmek gerekir. Ahmet Hamdi, sanat yapıtının demese de, "mânânın" "imajların birbirini takibinden ibaret" olduğunu söyleyecektir.

Tanpınar, Bachelard'dan aldıklarını öteki bilgileriyle kararak yaklaşmıştır konusuna. Divan yazınını incelerken Divan şairlerinin işlettiği imge dizgesini sırasıyle çağa, kültüre, toplum yapısına bağlar. "Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hayat şartlarıyle olduğu kadar, içtimaî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez"; "bir hükümdar sarayında onaltıncı asra kadar devam eden şeyler eski şiirimizin hayal sistemini kurmuştur" der. Anılan çalışmasında "hayal sistemi"nin "içtimaî nizam"la bağlantısını incelemiştir. Toplumsal yapıyle Divan şiiri arasındaki ilişkiyi bularak, Divan şiirinin içinde yatan dünya görüşünü, anlayışı deşmiştir. Bütün bunları yapıta içkin oldukları ölçüde açımlamıştır.

Gene de bir sakıncası var Tanpınar'ın yaklaşımının. İmgelere yapıttan bağımsız bir anlam yüklemenin doğurduğu sakınca. Çünkü imgeler yapıtın bağlamı içinde değil, kültürel çevreye göre değerlendirilmektedir. Oysa imgeler, dilin doğası gereği, içine girdikleri sanatsal bağlama göre tikel, özgül bir anlam da giyinirler. Önemsenmesi gereken bir sakıncadır bu. Çünkü Ahmet Hamdi'nin yaklaşımını yapıtta özgül olanı ıskalamak tehlikesiyle karşı karşıya getirir.

Ama, yapıtta özgül olanı bulmak gerektiğinin Tanpınar da ayrımındadır. Bir bakıma ortak bilinçaltının ürettiği bu imgeleri bireysel bilinçaltına göre de açıklaması, doğruluklarını sınaması gereğini göz önüne almıştır.

Yahya Kemal’in imgesel dünyasına iki koldan yaklaşır. Bir yandan, dört kökten gelen imge ailelerini Türk yazınına, Türk kültür yaşamına bağlar, yapıtı kat kat açarak ait olduğu dönemi bulgulamağa çalışır; öbür yandan da yaratıcının “şahsi masalı”nı açımlamağa girişir, yani “psikolojik hayatı çok uzaktan, hem de şahsiyetin merkezi olarak idare eden hazmedilmeyen kompleksleri” arar. Ancak, eleştirinin sonul amacı “devam”ı, yani yapıtı aşan bir birimi, yapıttan geçen bir damarı bulgulamak olduğundan kişisele değil kişiselin toplumsala kaynama noktasına yönelir. *Kadri’ye Gazel* üzerine yazdıkları bu çabasının en iyi örneğidir. Bu gazelde Yahya Kemal’de “ölen bir anneye ait merkezleşmenin evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve başka bir koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiğini” saptamıştır.

Tek tek şairlerin değil de Divan yazınının ortak özellikleri üzerinde durarak geliştirdiği yöntemi tek bir şair üzerinde de böylelikle sınamış olur. Zincirin bir halkasında zinciri görmüştür.

Yahya Kemal çalışması, yazarın Yahya Kemal ile ilgili anılarıyla başlar. Ne var ki, anı okumadığımız birkaç sayfa içinde belli olacaktır. Tanpınar, Y. Kemal’in anlıksal türümünü anlatmaktadır. Yahya Kemal’in içinde doğduğu toplumsal ortam, düşünce yaşamı, yazın tarihi incelenir. Bu yoldan Yahya Kemal şiirinin somut çevresi çizilmektedir.

Sıra Yahya Kemal şiirinin içsel gerçekliğinin irdelenmesine gelmiştir. Şiirin yaşama bölgesini haritaya geçirmek için dışarıdan yapıta doğru süren yaklaşım tersine döner bu kez. Yapıta içkin olandan dışarıya doğru iz sürmeğe başlamıştır eleştirmen. Bir anlamda döngü çizilmektedir, yani halka. Öbür halkalara geçtiği yerden başlanır: tarihselden. Sırasıyla yazarın kendisinden, düşünce dünyasından, yapıtındaki imge dizgesinden, dil ve uygulayımından geçilir, “şahsi masal” toplumsal izleğe bağlanır, yapıtın canevine varılır. Bu öz, yapıtın çıkış noktasıdır da. Çünkü yapıtın şah damarı, “devam” eden şeydir. Yahya Kemal’de herşey “şark dediğimiz o ledünnî şevk dünyasını kurmak”, dolayısıyla sürdürmek içindir. Bir döngüdür Tanpınar eleştirisi: zincirde halkayı inceler, halkada zinciri görür.

Ahmet Hamdi erek bellediği “devam” damarına ulaşmak için Nietzche’nin Dionysos-Apollon karşıtlamından yararlanacaktır. Elbette, bu aşamada sözkonusu karşıtlama Nietzsche’nin verdiği anlamdan çok Ahmet Hamdi’nin getirdiği yoruma dayanmak gerekecek, çünkü yazarımızın çıkış noktası Nietzsche’yi nasıl anladığıdır. “Nietzsche’nin büyük buluşu”nu şöyle tanımlar Ahmet Hamdi: “Dioniziyen espri iç-güdülerimize, ihtiraslarımıza veya onlara yakın ruh hallerimize teslim olmayı ister, hilkatın âhengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise bu âhengin kendisidir, yahut bizdeki çehresiyle akıldır. Düşüncenin hakimiyetini ister.”

Ahmet Hamdi’ye göre her sanatta varolan bu iki uç arasında Yahya Kemal Doğu kültürünün temel birimini “daima yeniden ve söz kudretiyle kurmaya çalışmıştır”: “Şarkın asıl mânevi yüzü, özü olan tasavvuf ve panteist neşe”. Ancak Dionysos ve Apollon tanımları dikkatlice okunursa Dionysos’un A. Hamdi’nin tinselciliğine karşıt bir özellik taşıdığı görülür: “hilkatin âhengine rağmen azan tabiat”. Oysa Tanpınar “hilkatın nizamı”nı arar. Bu tanımda azgın doğa yaradılışın uyumunu, düzenini bozucu niteliktedir. Apollon ise uyumun tâ kendisidir. Daha sonra ayrıntılıca göreceğimiz gibi bu iki tanrı Ahmet Hamdi’nin imgeleminde pek geçinemezler. Şairimiz de Apollon’a arka çıkar hep. Yahya Kemal şiirinde ise “devam” damarı bu iki tanrının barışıklık ilişkisidir. Daha doğrusu, “şarkın özü olan tasavvuf ve panteist neşe” Dionysos kutbundan Apollon kutbuna doğru bir yolculuğun verimidir. Anılan yolculuğu *Tanburi Cemil’in Ruhuna Gazel*’i okurken betimler Tanpınar. “Tam bir orji” vardır başlangıçta, içgüdülerin, tutkuların her türlü sınırın ötesinde azgınca devinişi. Özlem içindeki bireyin çoğulluğa doğru zincirden boşanmışcasına atılışı vardır. Yahya Kemal’in sanatı “yüksek, ideal olana, ferdî olanı aşmaya doğru durmadan bir plan değiştirmesi”dir. Yahya Kemal’in Dionysos’u saz ve söz meclisinde ortaya çıkar, gizemsel bir anlam yüklenen “bezm”dir bu ortam. “Alelâde bir sarhoşluk” değildir ezgi ve içkinin bireşimi. Kösnü ve alkol hadlerinde insan, özdek, tin birbirine kenetlenir, “kâinat Cemşid’in mahbesi olur”; “daha ilk mısrada kozmosla birleşiyoruz” der Tanpınar. Azgınlıktan çok coşkunun, tekilden çoğula geçmenin coşkusunun simgesidir Yahya Kemal’in Cemşid’i. Bu ruhsal sürecin sonuna doğru “Apollon kutbuna geçer” Yahya Kemal, artık doymuş, özlem dinmiştir, ezgi “bizi kâinatla birleştiren üstün neşenin kendisi olur”. Apollon, bu ruhsal sürecin imgelere aktarılması, dile getirilişi olduğu gibi,

bir evresidir de; Cemşid'in vardığı düzendir, uyumdur. Ancak, Yahya Kemal şiirinde Cemşid haddi ağır basmaktadır. Çünkü Nietzsche Apollon'u biçim tanrısı olduğu denli birey olarak da tanımlar. Dionysos ise çoğulluktur, temeldeki birliktir.

Dionysos evrensel bir insan gerçeğinin simgesidir, Tanpınar'a göre; her kültürde bir karşılığı vardır. Her kültüre ait bir Dionysos olduğu varsayımı örtük biçimde yazılmaktadır böylece. Eleştirinin işlevi her kültürün, dolayısıyle ulus diye anılan topluluğun içine: Dionysos'una, temel "bir"ine inmek olur. Şiir, bir Apollon'gil sanat olarak bu özü barındırır. Doğu'da Dionysos'un karşılığı *Şehname*'deki dirlik ve birlik yıllarının sultanı Cemşid'dir. Yahya Kemal şiirinde süren bu saltanata ulaşmak için şiirin imge dışında kalan öğelerinin de üzerinde duracaktır Ahmet Hamdi: dil, uygulayım, ses. Ses musiki ile, yani başlıca Dionysos sanatı ile özdeşlenecek, eleştiri, bu temele inmek için biçimsel öğelerin açımlanması olacaktır.

* * *

Ahmet Hamdi'nin dil anlayışı, eleştirel yönteminde bir evreyi temellendirmenin yanısıra toplum anlayışında da önemli bir yer kaplar. Yazın yapıtının "dil" olduğunu söylemesi, sanat yapıtına "devam"ı sağlamak görevini yüklemek istemesine uygundur. Çünkü "her şey olan" dil "devam"ın da tâ kendisidir, "asıl manevi insanı vücuda getiren kaynaktır."

Tanpınar'ın dil anlayışıyla Humboldt'unki arasında göze çarpar bir koşutluk vardır. Tanpınar'da Türkçeyi Türk tininin öbür yüzü saymak düşüncesi egemendir. Humboldt'un "Dil aynı zamanda milletin ruhunun (geist) dış görünüşüdür; milletin dili ruhudur, ruhu da dili" demesiyle aynı kapıya çıkar bu.

Yazarımızın *Bursa'da Zaman* denemesini açan görüşüne göre, Türk tininin temeli Orhan Gazi döneminde atılmıştır. Anılan dönem, aynı zamanda Türkçenin ilk utkusuna tanıktır: Yunus Emre. "Ben Orhan Gazi'yi ve onunla beraber ikinci imparatorluğu kurmaya çalışanların hiçbirini Yunus'tan ayırmadım. Ne zaman Orhan Gazi'nin çehresine biraz eğilsem, orada Yunus Divanı'ndan aksetmiş çizgiler görürüm ve bütün fütuhatların arkasında bir ruh kasırgası ile Türkçede doğan yapıcı değerlerin dünyasını selâmlarım."

Ahmet Hamdi'ye göre yazın yapıtları dilin gelişme aşamaları, kazandığı utkulardır: "Her eser evvela kendi dilinde kazanılmış bir zafer"dir. Dilsel gelişim ulusal tinin gelişimini dışlaştırır. Yunus'tan Şeyh Galib'e tek bir soluk uzanır, bir "devam zinciri dövülür". Dil, gene Humboldt'un görüşlerine uygun olarak, ulusal tindir. Her dil ait olduğu ulusun dünya görüşünün, tinsel âleminin anlatımıdır. Dilin doruğunda, yani şiirde somutlaşan bu ulusal tindir.

Daha ileriye gitmeden önce bir konuyu yeniden ele almam gerek: şiir-düzyazı ayrımı. Tanpınar'ın eleştirel çalışmalarına daha çok şiiri konu edinmesi sıradan bir tercih sorunu değil, yöntemin sonul amacıyle uyumlu bir seçimdir.

En başta, Türk yazınında sürekliliği kavramak için düzyazıdan çok daha uzun bir geçmişi olan, daha gelişmiş bir tür olan şiiri seçmesi doğal; düzyazı tam anlamıyle ancak 19. yüzyılda yerleşmiştir. Düzyazı, bir bakıma, Türkçe ağacına: çınara yapılan aşıdır, anlıksal ve ruhsal olanın Türkçeye girişi, yazının "yevmi hayat"la örgensel ilişki kurmasıdır.

Tanpınar'ın şiir ve düzyazı anlayışları arasında bir çelişki olduğu öne sürülür hep. Roman ve öyküsü toplumsalı kavramaya çalışırken, şiiri "tecride" gidiyor, "hilkat nizamı"nın ardında koşuyor çünkü. Gelgelelim, Ahmet Hamdi, şiiri Yahya Kemal'e göre düşünürken bu anlayışından, bir anlamda da kendisinden ayrılmakta, şiir üzerine kendi kılgısıyle bağdaşmayan önerilerde bulunmaktadır. Şiiri eleştirisinin baş konusu yapması, kendi şiir anlayışından çok Yahya Kemal'in yörüngesindeki düşünceleriyle bütünleşmektedir.

Şiiri "devam", yani Türkçe açısından Yahya Kemal'e bakarak değerlendirirken gene Humboldt'u anımsatır Ahmet Hamdi. Şiir ve düzyazı ulusal tinin iki ayrı yönünü canlandırır. "Şiir gerçekliği duyulur görünüşü içinde kavrar, nesir gerçeklikte kendisini hayata (dasein) bağlayan bağları araştırır.", "Nesir entelektüeldir". Tanpınar'ın görüşleriyle uyumlu sözler. Tanpınar'a göre "pilav yiyerek ve mesnevi dinleyerek" yaşayan Türk insanının anlıksal, eleştirel yönleri alabildiğine enez kalmıştır. Bu yüzden de düzyazı gelişmemiştir. Düzyazının dile yönlendirici biçimde katılması, insanın değişmeye başlamasıyla 19. yüzyılda olur. Nedir ki, düzyazının gelişi, insanın geçirdiği değişiklik, kültürün tam anlamıyla eksen değiştirmesi anlamını taşımaz, taşımamalıdır, Ahmet Hamdi'ye göre.

Sürekliliği anlatmak için çınar imgesine başvurmuştur Ahmet Hamdi. “Cemiyet hayatının en büyük sırrı” saydığı “millî benlikteki devamı” organizmacı bir yaklaşımla açıklamıştır. Aynı imgeyi dil konusunda da kullanır yazarımız. Gene Humboldt ile örtüşmektedir. Çünkü Humboldt ağaç imgesiyle dillerin gelişimini anlatmıştır. Ahmet Hamdi de yazına yapılan aşılardan söz ederken “harici tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eksiklerini tamamlar. Fakat maziden beri gelen an’anenin üzerine aşılanmak şartıyla...” der.

“Maziden beri gelen an’anenin” ne olduğunu tanımlamak için ses öğesini ele alacaktır Ahmet Hamdi. Şiir ile düzyazıyı ayırırken söyledikleri sesin önemini hemen göstermektedir. “Şiir bir iç kale sanatıdır”, “milletin iç kalesidir”, çünkü “şiir, gerçek mahiyetinde musikiden ayrılmaz.”

Şiirin, içselliğinin doğurgusu olan bir “manevî benliği” vardır. Sözkonusu tinsel kimlik, şiirin havasını, yani “musikisi”ni yaratır. Şiirde imgelerle kurulmuş bir “mânâ” vardır elbette, ama anlamın ses ile oluşturduğu ilişki bir odadaki eşyanın güneş ışığıyle ilişkisine benzer. Işık yoksa eşyalar da yoktur. Şiirdeki ses odaya can veren ışıktır. Ses çıktı mı geriye bir yığın imge ve düşlem kalır ki, bunların toplamı hiçbir zaman şiir etmeyecektir. Dediğim, Ahmet Hamdi’ye bakılırsa, asıl şiirsel öğe sestir, şiirin ezgisidir. Dahası, ses, “devam eden şeydir”. “Tasvirî şiirin peşinde değil ses şiirinin peşinde koşan” “Yahya Kemal’in büyük mazhariyeti... bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır.” Sese oranla imge, kavram, uygulayım ikincil öğelerdir. Sesi yaratmağa yararlar.

Yahya Kemal, Cemşid’i, imgeleri kavramları uygulayımı değiştirmesine karşın, daha doğrusu bu sayede yeniden yaratmıştır. Yahya Kemal’de “bütün ‘conception’ imaj, her şey garplıdır”. Onda “bir lügate ve onun dayandığı imaj sistemine mahrek (yörünge) değiştirtme kudreti vardı.” “Yahya Kemal’in eski şiirimizle münasebeti daha çok musikimizden gelir.” Yahya Kemal Batı’da öğrendiklerini Batı “mektebinde” okurken unuttuğumuzu bulmak için kullanmıştır. “Memlekete” dönmüş, her “milliyetin” çağdaş uygarlığa kendi “hususiyetini” koruyarak katılması gerektiğini savunmuştur. Şeyh Galib’ten sonra Türkçe şiiri kesintiye uğratan Batı etkisi, Yahya Kemal’de özümlenerek sürekliliği sağlamanın bir aracı olmuştur.

Yahya Kemal şiirinin işlevi, toplumda sağlanması gereken bu “devam”a örnek olmaktır bir bakıma. Batılılaşma döneminden önce “bilmeden dahi yapılsa da” vardı bu süreklilik. Çünkü yaşam her yönüyle belirli “bir an’aneyi” destekliyor, yaşamasını zorunlu kılıyordu. Ne var ki, Osmanlı kültürünün Batılılaşma yüzünden kesintiye uğraması bu devam zincirini kırdı. Zincirin yeniden bağlanması, Batı’dan gelenlerin dışlanmasından çok özümlenmesine, insanımızı daha geniş ruhlu kılacak biçimde kullanılmasına bağlıdır. Çünkü Batılılaşma devinimiyle birlikte insanımızın dünyaya bakış açısı yadsınmaz, artık daraltılamaz biçimde genişlemiştir, Ahmet Hamdi’ye göre. Ama, Yahya Kemal’e gelesiye, Batı’dan öğrendiklerimizle Türkçe ağacına güçlü aşı yapan çıkmadı, cılız fidanlarla yetinildi, ufkumuzdaki genişleme bilinçlice düzenlenmedi. Yahya Kemal “gerek zevk gerek teknik itibarıyle sanatının asıl sırrını garbtan almış”, “garbtan gelen terbiyeyle” gazellerinde “Şark dediğimiz şeyi bütünlük şeklinde” kurmuştur.

Öyleyse uygulayım Batıdan alınması gereken, kendimize dönmek için katedilmesi gereken yoldur. “Şiirin tekniği dediğimiz şey... iç insana bu (yolu gitmek için gerekli - O.D.) kuvveti temin eder.”

Yahya Kemal şiirinin atardamarı ses olur böylece. Ama ses öğesi, Ahmet Hamdi’nin yüklediği anlamlarla çok ağırlaşır, şiir bağlamının dışında anlamlara iyelenir, salt sanatsal değil aynı zamanda ideolojik bir birim haline gelir. “Dışarıdan gelen örnek ne olursa olsun, bu sesin etrafında teşekkül eden terkib bizim en özlü tarafımızdır” diyor Tanpınar. Demek ki, “terkibin bizim” olması için ille de “bu sesin etrafında teşekkül etmesi” gerek. Tanpınar’ın sesten ne anladığını biraz daha açmak için, Yahya Kemal’i Pakistan’a büyükelçi olarak uğurlarken nasıl övdüğüne bakmalıyız.

Yahya Kemal şiirinin “sesi milletimizin nabzı”, “içimizdeki nağme”dir. Yani alabildiğine kişilikdışı ve “millî”dir. Sesin ideolojik anlamı, Tanpınar’ın şiir anlayışıyle bağdaşarak iyice ele verir kendini. “Şiir yazıldığı lisanın malıdır”, “tercüme edilmez.” Şiir, yazıldığı dilin öbür dillerden ayrımı, indirgenemez başkalığıdır. Bir dilin şiiri bu denli biricik ise, sesin, yani en ulusal öğenin şiiri temellendirmesindendir. Yahya Kemal, Yunus Emre’den bu yana süregelen ulusal sesi yakalayıp yeniden süreklilik yoluna soktuğu için “ilhamında vatanımızın manevî yüzü”, “dehâmızın en güzel aynası” vardır. Şiir “bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün tâ

kendisi" ise, şiirin sesi soluğu, Ahmet Hamdi'nin Orhan Gazi dönemine, Yahya Kemal'in de Malazgirt utkusuna dayandırdığı "Türk ruhu"dur.

Sesin eleştirmence bulgulanması şairce sürdürülmesi gereken öğe oluşu Tanpınar'ın eleştirel amacına uygundur. Çünkü Tanpınar, her kültürün bir Dionysos'u olduğundan çıkarak şiirde de aramaktadır bu temel(lendirici) birimi. Sesin öbür adı musikidir, yani sanatların en Dionysos'casıdır.

Ahmet Hamdi'nin anlayışında şiirsel öğelerin sıradüzeni ulusal öğelerin sıradüzeniyle örtüşmektedir. Her ikisinin de başında sürmesi gereken bir çekirdek öğe vardır. Doğal olarak, buradan Ahmet Hamdi'nin ulusallık ya da "Türk ruhu" anlayışına, toplumsal değişimi nasıl değerlendirdiğine geçmek gerekecek. Şimdilik şu kadarıyle yetinelim: Ahmet Hamdi'nin Yahya Kemal'in yörüngesinde şiir üzerine söyledikleri toplumsal düşünceleriyle bütünlük halindedir. Her iki koldan da, gelir, *sabit* bir ulusal birim olduğu varsayımına dayanır.

Gelgelelim, bu ulusal tin takıntısı, ulusal tinin son kertede ulaşılması gereken erek bellenmesi Tanpınar'ın eleştiri anlayışını sınırlı kılar. Çünkü, değindiğimiz gibi, her yapıt bu anlayışa el vermez. Ulusal tini yansıtmayan yapıtlar Tanpınar eleştirisinin erimi dışında kalacaktır.

Bu kez konuyu daha önce de gösterdiğim bir açıdan yoklamağa başlayalım. İmgelerin tikel anlamlarının gözden kaçabileceğini söylemiştim. Ahmet Hamdi'nin yaklaşımında imgeler bir bakıma ortaklaşa bilinçaltının ürünleri olarak ele alınır. Bireysel, olsa olsa, ortaklaşanın payıdır. Ne var ki, tikeli genele indirgemek her zaman olanaklı değildir. Örnekse, şu ünlü dolunay imgesi, Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi için ayrı ayrı anlamlara gelir. Kaldı ki, kimi sanatçıların imge düzenleri alabildiğine özel ya da özgüldür. Kimi şairlerin imgeleri sımsıkı kapalıdır, çünkü durmadan kişisele göndermede bulunurlar. Kimi de, bilinen imgelere yeni olağandışı anlamlar verir. Bu sapmalar, imgelerin sözlükteki karşılıklarına bakarak değil, ancak şiir bağlamı içinde açıklanabilir. Anılan cinsten yapıtlarda ortaklaşa olanı, diyelim ulusal tini dile getirmek kaygısı yoksa, Tanpınar'ın eleştirisi sonul amacına ulaşamayacağı bir bölgeye girmiş olacak, geri çekilmek zorunda kalacaktır. Divan şiiri için, Yahya Kemal şiiri için nerdeyse biçilmiş kaftan olan Tanpınar eleştirisi, tikel yanı ağır basan metinlerin ancak ortaklaşadan nasıl ayrıldığını saptayabilir, bu ayrılığı anlamlandırması oldukça güçtür.

Hiç fazla uzağa gitmeden iki örnek alalım: Ahmet Haşim'in ve Ahmet Hamdi'nin kendi şiirleri. Kendisi sonraya kalsın, adaşını geçiştirmiştir Ahmet Hamdi, Haşim'i konumlar ama yapıtının içine girmez. Ahmet Haşim, "Yahya Kemal'in tersine, şiiri ve san'atı büyük davaların dışında ve daha kendi başına birşey olarak alan ve hayatın haşiyesinde ferdi fantazisini kovalar görünen" şairdir. Belki, Tanpınar'ın Haşim'e pek yanaşmamız olmasında aralarındaki sürtüşmenin de payı vardır, ama eleştiri açısından temel neden, Haşim'in "kendine mahsus saatleri olan şairlerden" olmasıdır. "Haşim'in" indirgenmez "sübjektivitesi" bu tür yaklaşımlara uygun değildir. Çünkü Haşim "merkezi" ulusal tin değil "kendisi olduğu bütün bir kozmik âlemi yaratmaya çalışıyordu." "Kendi intibaksız ruhunun hayret ve cûşişleri" vardır Haşim'in şiirinde.

Tanpınar, eleştirel yöntemini tasarlarken bir yanlış değil bir dışlama yapmakta, sapmaları, "intibaksızları" dışarıda bırakmaktadır. Oysa kendisi de onlardan biridir. Haldun Taner, "Ahmet Hamdi'nin, Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'in, bu iki birbirini çekemezin kişiliklerini kendi imbiğinde eritmiş bir şair olduğu söylenir" der. Taner'in yorumu geçerlidir bence. Çünkü bu iki şair, Ahmet Hamdi'nin kendi içinde taşıdığı iki kutuptur.

Yahya Kemal'in anlayışını savunduğu, yüceltti̇ği halde pek uygulamamıştır. Estetiğini Yahya Kemal'inkinden büyük ölçüde ayırmış, giderek gelenekten koparmıştır. Kendi şiiri, zincirde halka olmak amacını çok öznel biçimde gütmektedir. Yahya Kemal "cemiyet fikriyle saf estetiği atbaşı yürütür, hattâ birbirinin tamamlayıcısı yaparken", Tanpınar "bize ait olan"ı zorlayan "kozmik" bir deneyime girişmiştir. Bütün bunlar, biraz önce değindiğimiz karşıtlığın ürünleridir. Kendisinin de saptadığı ve tarih boyunca varolduğunu savladığı bir karşıtlıktır bu.

Fuzuli ve Baki'yi iki karşıt kutup olarak görmektedir Ahmet Hamdi. Baki, "etrafıyla kaynaşmış, kabilenin adamı olduğuna inanmış bir insan" gibi yazmışken, Fuzuli'de "her şey kendiliğinden 'ben'in etrafında toplanır ve oradan hareket ederek dünyasını yakalar." Çünkü Baki'de "kurucu unsurları Fuzulî'ninkinden hiç de farklı olmayan bu iç âlem, kendisini aşan bir nizama bağlı gibi" iken, Fuzuli kendi kendine verdiği adıyle, "bize muayyen bir çehre ile hattâ bir çeşit şahsî masalla gelmek istemiştir." Fuzuli-Baki karşıtlamında kendine dönük olan topluma dönük olandan ayrılmaktadır. Yahya Kemal-Ahmet Haşim ikilisine benzer bir örnektir bu.

Giderek ana örnektir. Şöyle diyecektir Ahmet Hamdi: “Bu, bütün tarih hesaplarının dışında san’at dünyasının ritmini yapan iki ayrı anlayıştır.” İki ayrı özne vardır öyleyse: “etrafıyla kaynaşmış” olanlar ve “muhitiyle intibaksız”lar. Tanpınar, eleştirisiyle düzyazısının büyük bir bölümüyle birinci öbekten görünürken, şiiriyle ikinci öbeğe katılmaktadır. Uyguladığı eleştirinin “muhitiyle intibaksız”ları kapsayamaması bir çelişkiye daha yol açmaktadır.

Yahya Kemal’i incelerken bu şairin “daima yeniden ve söz kudretiyle kurmaya çalıştığı Şark’ın asıl manevî yüzünü; özü olan tasavvufu ve panteist neşesi ile ve bütün coşkunluğuyle verdiği aşikârdır” demişti. Gene aynı yapıtta Ahmet Haşim’in Doğu ve Doğu adamı tanımını onaylayarak anar: “hayatı karışık mânâlarla yüklenip düşünmekten müteneffir, mütebessim, sade ve rind meşrebde bir insandır... Osmanlı Türkü için Norveçli İbsen ve dolaşık ruhlu Jabès birer acibedirler...”

Gel gör ki, gene Ahmet Hamdi’ye göre, 19. yüzyılda Batılılaşma devinimiyle birlikte insan değişime uğramıştır. “Cemiyete başka gözle bakmaya başlar”, eleştiriyi, doğayı, tarihi görür. Ruhsal öğenin varlığı ayrımsanır. “Eski coşkunluğun asıl ifade zamiri olan biz’in yerine ben geçer.” “Ferdîye karşı umumîyi tutan kültürümüz”de “ferd” doğmuştur. Artık “üst üste keşifler devridir.” “Angoisse” bile çıkıverir ortaya, yani Cemşid’gil “şevk”in tam karşıtı. Bir bakıma, “asırlarca süren cebri bir standarddan insanın kendi sonsuzluğuna doğru genişleme” süreci başlamıştır. Giderek, “şair kendi kâinatı gibi “mutlak”ını da kendi yaratacaktı.”

Bundan böyle “sade”, daha doğrusu “sade görünüşlü” insanların yanısıra sorunsal, daha doğrusu kendi kendilerinin üstüne giden kişiler de vardır toplumda. Bireyselliğini kurmağa çalışan, toplumla çatışan, kaynaşamayan, uyuşma yerine dengesizliği yeğleyen çalkantılı adamlar, bereketli çelişkiler. En başta kendi Mümtaz’ı, şirlerinde huzuru arayan ben’i. Mehmet Kaplan pek haksız değildir “o, şiirini kendi benliğine, nesrini ise yaşantılarıyla başkalarının ve cemiyetin hayatına tahsis etmiştir” derken.

Tanpınar’ın eleştirisi bu tür bir benlik sorununa yönelmez. Şiirseline gizler, gizlenir. Gerçi gizlenmek, Laing’in deyişiyle, varlıkbilimsel güvensizlik duygusunun göstergesidir, Cemşid ile kaynaşmayan çıkıntıların körfeze dönüşmesidir; öte yandan da günümüzde bile uygulanan bir yasağa

sessiz onay yöntemiyle evet demektir. Bireysellik, Batı öykünmeciliği, kentsoylu aydınlığı olarak kargınmaktadır. Bu kargıma, günümüzde, çok yanlış düşünülen bir toplumsalcılık adına yapılırken, Ahmet Hamdi'nin ister istemez katıldığı çizgide Yahya Kemal'in "son temsilcisi olduğu âlem" adına yapılır. Oysa Yahya Kemal, Sezai Karakoç'un tanımıyle, "bozgunda bir fetih düşüdür."

* * *

Belli ki, Yahya Kemal Ahmet Hamdi'nin dünyasında önemli bir yer kaplamaktadır. Tanpınar'ı daha iyi anlayabilmek için Yahya Kemal'i yazarımıza göre konumlamak gereklidir elbette.

Zihinsel düzlemde Yahya Kemal tam Tanpınar'ın aradığı cinsten "yeni Türk insanı"dır. Kırılan zinciri kendi içinde yeniden bağlamayı bilmiş, "içinde zıtların uçurumunu taşımak olan" durumumuzu aşmış, kişiliğinde, zevkinde, düşüncesinde bir Doğu-Batı bireşimi kurmuştur. Bir aydın olarak Yahya Kemal'in kimliği, Tanpınar için taşıdığı değer, *Huzur*'u okurken iyice ortaya çıkacaktır. Tanpınar Yahya Kemal'e olağanüstü bir gönül yakınlığı duymaktadır. Yahya Kemal ona bir anlamda el veren kişidir. Ahmet Hamdi'ye kültür yaşamının kapılarını o açmıştır, "millet ve tarih konularındaki fikirleri mutlak derecede tesir"li olmuştur.

Tanpınar, "Medeniyet değiştirmesi" üzerine düşünürken "cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz derdim" tümcesini düşer yazının sonuna. *Yahya Kemal* adlı yapıtında Türk yazınının Tanzimat'tan bu yana türümünü irdelerken gene başvurmuştur Oedipus benzetmesine: "Edebiyat-ı Cedide tecrübesinden sonra ise yenilik aşkı ile reddedilen bu (eski - O.D.) âlem şuuraltımızda kendiliğinden bir değer haddi teşkil etmiş, oradan vetosunu kullanıyordu. İşte 1912-1920 yılları arasında bu veto türlü şekillerde kendi sesini şiddetle duyuruyordu." Tek olumlu veto Yahya Kemal biçimindeydi elbet. Yahya Kemal'de eski yeniye eklemlenmiş, baba ile oğul barışmıştı. Yahya Kemal, kültürel açıdan, üst-ben ile barışık ben'dir. Ahmet Hamdi, Yahya Kemal'in şiirinde bir "anne merkezleşmesi" bulguladıktan sonra bu tür durumlarda" daima sonunda her türlü otoriteyi reddeden bir baba ile karşılaşma, onun yerine geçme keyfiyeti az çok görülür." der. "Türk milletinin hayatı devletiyle kabildir"

diye düşünen Yahya Kemal'de eski dünyanın bilinçsiz tepkisi aşılmış, bilinçli bir bireşim kurulmuştur. Tanpınar'ın kültür anlayışını temellendiren bireşimdir bu; babadır Yahya Kemal.

Elbette bilinçdışı anlamı da vardır Yahya Kemal'in babalığının. *Yahya Kemal ve Türk Musikisi* başlıklı yayımlanmamış bir radyo konuşmasında belirginleşir bu anlam: "Eser çalındığı müddetçe Yahya Kemal genişçe bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde akan suya eğilmiş gibi musikiye ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sedasız dinledi."

Suya, ister istemez kendi yansısına bakan ağaç, büyük ağaç. Gene Tanpınar'ın temel imgesi. Acaba "farkında olmadan"mı kullanmış? İki değişiklik var imgede: kendini seyreden varlık eril ve su akıyor: tarihsel kimlik ve tarih. Sıra çınar ağacının irdelenmesine gelmiştir.

II. Çınar

I

“İki ağaç Türk muhayyilesinde ve hayatında izini bırakmıştır: servi ve çınar.” Mustafa Şekip, servi için “ölmez hayatın sembolü” dedikten sonra “mezarlıklarımızı bunlarla süslememiz görülen ölüme karşı ölmez hayat timsali koymak gibi Türk diriliğinin ölüme karşı mukavemetini gösteriyor” diye açar servinin yananlamını. Servi, ölünün yanıbaşında, ölünün gömüldüğü, olduğu topraktan fışkıran dirimdir. Servi, toprağın doğurganlığı olarak yer alır Osmanlı imgeleminde. Divan şiiri serviyi sevgiliye benzetirken cinsiyetini de belirlemiştir bu ağacın: dişi. Ahmet Hamdi’nin, başa aldığımız sözünü ettikten sonra aktardığı bir masalda belirginleşir servinin cinsiyeti. Masalda servinin dalları yaprakları bir kadının saçları olarak betimlenirken, yeri çeşme yanıdır. Servi, toprak, su gibi dirimin kaynağı olan dişi öğelerin tümleyicidir, uzantısıdır bu öğelerin etkinliklerinin, düzdeğişmeceyle bağlıdır onlara.

Çınar ise, tersine, eril öğedir. Azalmayan yaşama erki, dirimin tükenmez erkesidir. Kalın uzun gövdesi, “pençe pençe yaprakları”yle “heybetli” ve güçlüdür. Ancak ihtiyardır çınar. “Her çınarda bir dede edası vardır.” Gelgelelim, yaşlılık ve dirimsel güç birbirinin tümleyicisi olurlar çınar gövdesinde. Çünkü, yaşlılık deneyim ve bilgidir, çınar bilge ağaçtır: “yediyüz yıllık hikâyemizi anlatır bize.”, “Akıl öğreten serhat gazileri” gibidir. Gururludur, “bir dağ sükûneti vardır” çınarda. Görmüş geçirmiş, derinleştikçe yükselmiş Osmanlı çınar. Bir yüzünden bakılınca dirim ağacıdır, öbür yüzünden bakılınca bili ağacı. Osmanlı imgeleminde çınar verimli uzun bir ömrün simgesidir. Aynı kökünden boyuna kendi üstüne doğru yükselen yaşamdır, *süreklilikti r*.

Bu iki ağaca 19. yüzyılın ikinci yarısında “servi simin”, 20. yüzyılın başında da “tûba ağacı” eklenir. Servi simin olmayan ağaçtır. Dolunay ışığının Boğaz sularına yansıma biçimine verilen addır. “Mehtap” ile birlikte girmiş Osmanlı sözlüğüne. Servi doğurganlığın simgesi iken, servi simin, gene bir dişi öğe olarak, fasıllarda şiiren ölümdür, yaklaşan sondur, “Osmanlı inkirazı”dır. Servi simini, “yıkılan imparatorluğun, ayışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal

gemisine” benzetir Ahmet Hamdi. Servi simin, altın uçurumun tâ kendisidir.

Dördüncü ağaç, kutsal metinlerde zaten vardır ama Osmanlı için yananlam yüklenmesi 1910-1911 yıllarının Maarif Nazırı Emrullah Efendi’nin “Tûba ağacı nazariyesi”ni ortaya çıkarmasıyle olur. Emrullah Efendi’nin önce üniversitelerden başlamasını istediği eğitim reformunu simgelemek için kullandığı bu beti, çok daha geniş çaplı bir toplumsal girişimin simgesidir aslında: 150 yıllık Batılılaşma ve toplumu değiştirme çabasının simgesidir.

Ahmet Hamdi’nin kafasını en çok yorduğu konulardan biri: uygarlık değişimi ve bunun sonucu olan eski-yeni ikiliği.

Öyleyse, kökü gökte yaprakları yerde olan bu ağaç “Tanzimat kafası”nın simgesi olarak görülebilir. Tanzimat: Türkiye tarihinin dönüm noktası. “Kendisine yeni hayat şekilleri yaratmaya başlamış bir Avrupa karşısında, ilmî hayatı durmuş, iktisadî nizamı, istihsal kuvvetleri birbiri peşinden gelen devamlı harpler, isyanlar ve iğtişaşlarla altüst olmuş, birçok sahalarda tekâmülün mucizesini unutmuş” olan Osmanlı İmparatorluğu yeniden düzenlenmeye, örgütlenmeye kalkışıyordu Tanzimat başlığı altında. Ahmet Hamdi’ye bakılırsa “iki şey yapılabilirdi ya da tamamıyle yıkılarak yerine yenisi kurulurdu, yahut da olduğu gibi, kendi kendine tükenmesi için bırakılan eskinin yanı başında yeninin devri başlardı. Biraz imkânsızlık ve biraz da herhangi bir tepki korkusu, Tanzimat’ı yapanlara ikincisini tercih ettirdi ve birdenbire memleketin hayatı bir müstemleke şehrinin garip manzarasını aldı. Hayatımız ikiye bölündü.”

“Yayılmacı” Batı’nın etkisi, sızması ve Osmanlı toprak mülkiyet düzeninin yozlaşmasıyla başlayan eski “terkibin yavaş yavaş bozulması” sürecini durdurmak ve “medeniyet” sözcüğünün yörüngesinde bir yeniden doğuşa ermek istiyordu Osmanlı Devleti. Bu amaç doğrultusunda yapılan ve “çok vahim siyasî hadiselerin ve iktisadî şartların beraberinde yürüyen bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet davasından öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demekti.”

Dahası kopmak demekti. Çünkü “hiç bir fikrî hazırlığı olmayan... bir medeniyet değişmesi” sağlamak için çıkarılan yeniden düzenleme

buyrultusu kesin bir bıçak olarak iniyordu kültür yumağının üstüne, eski ve yeniyi birbiriyle uzlaşmaz kılıyordu. 1839 yılı, kültür yaşamında daha önce boy göstermeğe başlamış olan ikiliğin *tescil* olunduğu yıldır. Eski, yani Osmanlı-İslam kültürü, sözde yürürlükten kalkarken, gerçekte bilinçsiz bir sağ kalma savaşımına, Avrupalılaşma savıyle çatışmaya girişiyordu. “1839’dan sonraki devrin bir hususîliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliğin doğması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kurmasıdır.”

Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde nice tarihçiye taş çıkartırcasına anlatır “Tanzimat’ın en büyük fatalitesi” saydığı kültür ikiliğinin gelişimini. Gösterdiği tepki, Yahya Kemal’in “kökü mazide olan âtiyiz” savında billûrlaşır. Dolayısıyle yalnız kendisinin değil, 1920’lerde *Dergâh* dergisinin çevresinde nerdeyse kuramsal bir niteliğe bürünen kültürel değişim, gelişim anlayışının uzantılarıdır Ahmet Hamdi’nin düşünceleri. Ancak, düşünce arkadaşlarının hepsinden daha kapsamlı, derin bir tepki kurmuştur Tanpınar. Denemelerine, romanlarına, kimi şiirlerine yaymış, dünya görüşünün bir parçası olarak bütün yapıtına sindirmiştir bu tepkiyi. Çınar imgesinin hemen imlediği süreklilik, yani Batılılaşma deviniminin getirdiği ölümcül kesintiye karşı çıkış düşüncesi kimi kafalarda Ahmet Hamdi’nin gerici, hiç değilse geçmiş bir aydın olduğu görüşünün yerleşmesine yol açmıştır. Ne var ki, Ahmet Hamdi’yi değerlendirmek, Tanzimat anlayışından koptuğumuz, yani Batılılaşma ve çağdaşlaşma arasındaki ayrımdan başlayarak düşündüğümüz zaman olanaklıdır. Çünkü “Tanzimat’tan beri itiyat edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmıştır.” “Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz.”

Bu “görüş tarzı” Ahmet Hamdi’nin üstünü unutuş toprağıyla örtmek istemiş, gene de canlanmıştır büyük aydın. Gerçi “eski bir garpçıyım” demiştir Ahmet Hamdi, ama Bursa’da, daha sonra inceleyeceğim nedenlerle, geçmişin avucuna düşer. Ne ki, bilinç düzleminde önümüze çıkardığı sorunsal daha çözümlenmiş değildir. İkiliğin nedeni olarak bir uygarlıktan öbürüne geçemeyişimizi gösterir A. Hamdi. Geçmek için seçtiğimiz yolda yapıldığını düşündüğü yanlışlıkları anlatır “Bir nehre katılmıyoruz; bir medeniyeti kültürüyle benimsiyoruz; onun için hususî bir hüviyet lazım” demiştir Ahmet Hamdi. Kültürel kişilik, giderek ulusal kişilik sorununu atmıştır ortaya. Yeniden düzenlenme çabasının böyle bir kişilik, yani bütünlük kuramayışının nedenini de kültürel kalıtın yadsınmak

istenmesinde görmüştür. Daha da geride, insanın tarihsel bir varlık olduğu düşüncesine bağlıdır bu görüş. “Sade milletin ve cemiyetlerin değil, şahsiyetin de asıl mânâ ve hüviyetini, çekirdeğini tarihîlik denen şeyin yaptığı düşünülürse” hiç de yabana atılmayacak bir savdır A. Hamdi’ninki. Üstelik bir “yeni” dönem savıdır, çünkü “Şarkla Garp arasındaki en büyük fark Şark’ın tarih bilmemesidir.” Tarihsellik düşüncesini savunmak, bir kültürün kimliğinin oluşumunda tarihsel boyutun iğdiş edilemeyeceğini savlamaktır. Ahmet Hamdi’nin bu düşüncesinin temelinde de Yahya Kemal’in “mektepten memlekete” önerisini görebiliriz. Önümüzde çağdaş bir tarih bilinci sorunu durmaktadır.

Gene Tanpınar’ın ağzıyle “historicité’nin ehemmiyetini mazi karşısında ruhi bir esarete düşmeden... idrâk etmek” gerektir. Elbette, konumuz, yazarımızın tarihsellikten ne anladığı, yani Türk kültürünün tarihi deyince neyi düşündüğü.

Kültür sözcüğünün altını çiziyorum, çünkü kültür Tanpınar için üzerinde düşünülmesi gereken temel kavramlardandır. “Kültürün lügat mânâsı”nı “bir medeniyetin camiasında yaşayan milletlerde o medeniyetin aldığı hususi çehre” olarak veren Tanpınar, “16. yüzyıldan sonra Batı’nın hızına ayak uyduramayan başka kültürler için tek yol kaldığının” bilincindedir: “modernleşmek” (H. Z. Ülken). Sorun, “artık Batı ve Doğu’nun karşılaşması, kapalı eski kültür çevrelerinin alışverişi değil, dünya ölçüsünde *(oecuménique)* karakteri olan yeni kültüre katıl”ırken (H. Z. Ülken), kalıtın ötesinde kalıtım olan eskiyle yeniyi, Doğu’yla Batı’yı bağdaştırmak, ulusal bir kimlik oluşturmaktır. Elbette, Ahmet Hamdi’nin kültürden anladığı, günümüzdeki deyimiyle, üst-yapıdır. Ama, bütün bu sorunların çözümü üretici güçlerle üretim ilişkileri arasında uyum kurulmasındadır diyerek kestirip atmadan önce, dinlemek zorundayız “1932’ye kadar son derece cezri bir garpçı idim. 1932’den sonra, bir müddet, kendim için tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım.”, “Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum.” diyen Ahmet Hamdi’yi.

Octavio Paz, üçüncü dünya ülkeleri adına, bence bütün periferik kültürler adına, konuşur *Almaşık Akım* adlı kitabında. Gelişmiş ülkeler ile gelişmemişler arasında kültürel bir ayırımı şöyle kor: “Eskiden *ruh* dedikleri şeyi, insanların uygarlıkların ruhunu”, “Ruhumuzu korumak için

dövüşüyoruz biz; ötekinin ruhumuzu tanıması ve ötekinin bizden ayrımlı olan ruhuna bakarak kendimizi tanımak için.” Ne var ki, bilinçlice verilen bir kültür savaşımı değildir bu. Periferik kültürler “birşey olmak istemini taşımakta ama bunun ne olduğunu bilmemektedir”. “Buda ve Marx, Çiva ve Darwin, Allah ve sibernetik arasında bocalarlar.” Bir yandan gelenekçidirler, giderek “binlerce yıllık göreneklerin, alışkanlıkların tutsağıdırlar.” Öbür yandan, Batı’ya özenirler, öykünmecidirler. Bu tür kültürler “kendini arayan biçim”dir; kişiliklerini oluşturma savaşımı vermekte, ayrı birer kişi olarak çağdaş uluslararası toplumda yer almak istemektedirler.

Bilinçsizce de yapılsa, bir “kendi olmak” kavgasıdır Paz’ın betimlediği; özne olmak, kendi yaşamının efendisi olmak kavgasıdır. Tanpınar Doğu-Batı bireşiminin ardında koşarken bir özne tanımı yapmağa çalışır. Türk kültürü Batı’nın yörüngesinden çıkarak kendisinin efendisi olsun, kendi tinine sahip çıksın istemektedir. Hiç kuşku yok ki, yüzlerce yıllık birikim bir yana atılarak oluşturulamaz yeni Türk insanı. Eskiyle aramızdaki göbek bağını bulgulamak, açıkçası tarihimize yabancı olmaktan kurtulmak zorundayız. Bütün bunların nasıl yapılabileceği konusunda Tanpınar, Yahya Kemal’in etkisi altına girer. Korunması ve geliştirilmesi gereken o *ruhu* Osmanlılıkla özdeşler, bu merkez çevresinde bir genişleme önerir.

“Hars”tan ayrıdır Ahmet Hamdi’nin “kültür”ü, “medeniyet/hars” ikilemine çanak tutmaz. “Hars” daha tutucu bir kavramdır, nerdeyse bütün bir üst-yapının olduğu gibi kalmasını ister. Artık nesnel karşılığı olmayan bir geçmişin, Tanpınar’ın deyişiyle, “cansız bir tekrarı”dır. Tanpınar ise, ruhun genişlemesinden söz eder boyuna; kadının toplumsal yaşantıya katılmasından, bireysel ve ruhsal boyutların kazanılmasından, “entelektüalite noksanının” giderilmesinden... “Garpçıyım” derken çok rahattır, çünkü “Türk insanının Avrupalı olması”nın yolunu, kendince, bulmuştur, tarihe, “Türk ruhu”nun geçmişine bakarak.

Ahmet Hamdi’ye göre tarih çizgisel bir süreçtir. “Devam”, “zincir” gibi kavramların imledikleri ana nitelik, çizgisellik, yani birbirine eklenen türdeş halkalar halinde tarihtir. Elbette, Ahmet Hamdi’den tarih felsefesi yapmasını bekleyemeyiz. Ancak, tarih üzerine dizgeli biçimde düşündüğü de kesindir. Bergson’dan kaynaklanan ve yer yer Tasavvuf düşüncesiyle kesişen insan anlayışının parçasıdır tarih kavramı. Tarih düşüncesi, sık sık

başvurduğu temel bir deyimle: “Türk ruhu”nun tarihiyle sınırlıdır. Dolayısıyle, sonrasızlığı bir yana, öncesiz olmayan bir tarihten söz edecek Ahmet Hamdi. Türdeş kalması gerektiğini savunacağı bir zincirin (tarihin) geçmişi ile şimdisi arasında bilinç ve gönül düzlemlerinde bağ kurmaktan, “mazi ile hali zihnimizde birbirine bağlamaktan” söz edecektir. Ele aldığı geçmişin konu bakımından sınırı kültürü ise, zaman bakımından sınırı Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş dönemidir. Böylelikle, Ahmet Hamdi, Namık Kemal-Hamit-Gökalp üçlüsünün coşumcu tarih anlayışından kopmakta, Gökalp’ı, tarih içinde geriye doğru bakarken Osmanlı dönemini göremediği için, “millî karakterin aranmayacağı bir dönemde arar Türkçülüğü, bulamaz da, çünkü oluşmuş olan gövdeye sırt çevirmiş, Osmanlı dönemine kalan kırıntılarda aramıştır” diyerek eleştirmektedir. Ahmet Hamdi’nin düşünce dizgeselinde canalıcı bir noktadır bu, çünkü Ahmet Hamdi, Gökalp gibi, “millî tarih ile ırkın tarihi”ni birbirine karıştırmamaktadır. Ahmet Hamdi için “millî benlik” koşullarla birlikte oluşmuş bir birimdir, ulusun canıdır (geist). Hilmi Ziya, “şimdiki varlığımızın potansiyeli bir de bugünkü hayatımızın üzerine kurulduğu, henüz şuurlaşmamış olan bir içtimai temel olabilir. Bu içtimai temel de, örf ve âdetlerde, folklorda, gelenekte, hatıralarda -devirlerin ve içtimai şartların değişmesi arasında- devam eden ve bize zaman içinde biz demek imkanını veren şeydir.” der. Bu sözü “içtimai”nin yerine “manevî”yi (tinseli) koymak koşuluyla Ahmet Hamdi’ye uygulayabiliriz. Gene Hilmi Ziya’nın sözcükleriyle “bunca değişme arasında sabit kalan içtimai (Tanpınar için tinsel diyelim–O.D.) benlik” vardır Ahmet Hamdi’ye bakılırsa. Öyleyse geçmişi bilmek, dahası duymak, kendimizi tanımak olacaktır.

Ahmet Hamdi’nin tarih anlayışının izleksel sınırları da “millî”, “milliyet”, “millet” kavramlarını nasıl tanımladığına bakarak çizilebilir. “Türk ruhu”nun oluşumunu Bursa’da gören, İstanbul’un fethini “millî hamle” sayan Tanpınar, Türk ile Osmanlı’yı birbirine eşit tutmaktadır. Ulusal tinin en parlak dönemi olarak 16. yüzyılı alan Ahmet Hamdi, “kültürümüz hakiki İstanbulludur” sözüyle iyice Osmanlı kılmaktadır Türklük anlayışını. Nihayet, Ahmet Hamdi için ulus, mülkiyet ilişkilerinin değişiminden kaynaklanan toplumsal bir aşama değil, tinsel bir bütünlüktür, kalıcı birimdir.

Ahmet Hamdi’nin bu görüşlerinin altında *Dergâh* dergisinde oluşan düşüncelerin etkisini aramak gerekir. Ne yazık ki inceleyemediğim bu

dergi, belli ki, Tanpınar’ın düşünsel türümünü belirlemiştir. Düşünce tarihimiz açısından çok önemli görünen *Dergâh* dergisi, Tevfik Fikret’in temsil ettiği “terakkilerin, elektrik ve diğer icatların karşısında şaşırmış, zekâsına tapmaya başlamış pozitivist ve scientiste” (H. Z. Ülken) uygarlık anlayışına ve Gökalp’ın Durkheim’cı evrim anlayışına karşı Bergson’cu bir görüşün savunucusu olmuştur. Ahmet Şuayıp’tan başlayarak birçok aydını yavaş yavaş etkisi altına alan Bergson felsefesi, bu dergiyle Türkçe düşün yaşamına dizgeli biçimde girmiştir. Derginin Kurtuluş Savaşı döneminde çıkması Bergson’culuğun, dergiyi çıkaranların toplum ve ulus anlayışlarını da belirlemesine yol açmıştır. Nitekim, Ahmet Hamdi, dergiden söz ederken, “Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirdeydik. Anadolu dışarıdan bakılırsa biraz da istatistiğe karşı vitalité’nin (hayatiyet) harbini yapıyordu.” diyecektir. Daha kapsamlı açıklar Hilmi Ziya: “Bu hareketin hakim görüşü şu idi: Batı istilası karşısında direnmemizin kaynağı büyük bir ölüm-dirim anından ve bunun uyandırdığı son derece şiddetli bir hayat gerginliğinden ileri gelmektedir. Başarımızın sırrı rakam, ölçü ve müspet ilim değildir. Bunların yalnızca vasıta değeri vardır. Başarımızın sırrı canlıların hayat mücadelesindeki hakim güçleri olan içgüdülerden, ‘hayat hamlesi’nden (élan vital) gelmektedir. Bu ana fikir etrafında toplanan genç nesil İstiklâl Savaşı’nın zaferini kemiyete karşı keyfiyetin, mekanizme karşı yaratıcı hamlenin zaferi sayıyorlardı.”

Daha sonra Yakup Kadri dışında, *Dergâh* döneminin yoğun izlerini *Erenlerin Bağından*’a emdirmiş ve Ahmet Hamdi’ye bakılırsa ancak bu yapıtıyle yazarlık sınavını vermiş olan Yakup Kadri dışında, ilerde resmî görüşlere ters düşecek, giderek kimisi gerici kesilecek bu aydınlar, aslında, yeni bir Osmanlı tini oluşturmanın ardındaydılar. Bergsonculuk ile Osmanlı zevkine, kültürüne imzasını atmış Tasavvuf düşüncesini bağdaştırmak istiyorlardı. Mustafa Şekip, dinsel inanı, uygarlığın, ilerlemenin temel devimi sayarken; Rıza Tevfik “Bergsonizm ile halk sufîliği (meselâ Yunus Emre) arasında münasebet ararken” (H. Z. Ülken) bu bireşimin izini sürmekteydiler.

Benzeri bir bireştirme çabası, Tanpınar’ın düşünce dizgeselini baştan sona etkilemiş, acunsal boyutlara ulaştırmak istediği düşüncesinin kalın bir damarı olmuştur.

Ahmet Hamdi, Ankara başlıklı o eşsiz denemesini şöyle bitirir: “Ankara kalesi bu akşam saatinde bana bir milletin, tarihinin ne kadar uzun olursa olsun, birkaç ana vak’anın etrafında dönüp dolaştığını, birkaç mübarek ve büyük rüyaya, yaratıcı hamlenin tâ kendisi olan bir imanın devamına bağlı olduğunu bir kere daha öğretti.” Bu sözde, “ana vak’a”nın “rüya”ya eşitlenmesini, bir başlangıç noktası olarak alınmasını şimdilik bir yana bırakırsak, “yaratıcı hamle”, “iman”, “devam” sözlerinin üstüste geldiğini, özdeşlendiğini görürüz. Alıntıladığım tümce, Ahmet Hamdi’nin “Türk ruhu” anlayışını dile getiren en özlü tümcelerden biri olarak, bizi, üstüste gelen kavramlara ayrı ayrı değinmeğe itmektedir.

II

Bergson, *dirimsel atılım* (élan vital) kavramını *Yaratıcı Evrim* adlı kitabında, tinselci görüşün dirim alanına, canlı bütün varlıklara uygularken geliştirmiştir. Bergson için dirimin özünde süre, yani zamanın kesintisiz akışı olduğu bilinir. Bergson, anılan yapıtında, “canlı nevilerin içten bir itilişle “hayat hamlesi” ile geliştikleri temel fikrine” (H. Z. Ülken) dayanmıştır. Dirimin sürme gücü iç devingenliğine bağlıdır öyleyse. Her canlı varlık, dış etmenlerden çok yaşama güdüsünden, bir iç itkiden güç alarak sürer. Dirimin büyük soluğudur bu. Elbette, tinselcidir Bergson. Tindir dirimin iç devimi, karşısına çıkan engel de özdek. Özdek ile karşılaşan soluk bölünür, dağılır, ama bir atılım yaparak özdeği sarar yavaş yavaş, biçimlendirir, artık egemendir ona, giderek kendine katmıştır, önüne çıkan özdeksel nesnelerde çoğalarak, dal budak salarak sürdürecektir kendini. Kesilmemiş, gerilememiş, dış koşulları kendine ekleyerek onlarda çoğalmış, yeni parçalarında yaratmıştır kendini. Bergson, dirimin evrimini böyle açıklarken bir soruyu da düşürür zihnimize: bu görüş insan varlığının başka alanlarına da uzatılabilir mi? Toplumsal, dinsel, aktörel alanlarda da geçerli midir Bergson’un sayıltısı? *Dergâh* çevresinde toplanan aydınlar bu soruya evet demiştir. Düşünceleri organizmacı bir toplum anlayışıyla bütünlenecektir: toplum kendi içinden değişir, iç devingenler devim olarak alınmadı mı dış koşulların etkisi ancak bozucu olabilir. Ahmet Hamdi’nin düşünce dünyasına olduğu gibi yansımıştır ana düşün. Bursa’da serpilen “Türk ruhunu” içten tanımağa çalışırken, “Biyolojiden cemiyete ve ferde kadar bütün hamleler içerdendir.” der yazarımız, “İç zembereklerle kımıldanarak hayatı kurar ve fethederiz.”

“Türk ruhu” toplumsal organizmanın iç devimidir, canı sayılır. Toplum, buna dayanarak, engelleri aşar. Örneğin bir Kurtuluş Savaşı’nı kazanır. Batı kültürünü de, tinin özdeği kendileştirmesi gibi, özümseyecektir.

Ahmet Hamdi, “Tanzimat ve ona yaklaşan zaman şüphesiz ki geniş mânâsında yapıcı bir devir olmuştur. Fakat sadece yapmakla kalmış, asıl yaratmağa gidememiştir.” der. Yeniden düzenlenme devinimine, kendi kavramsal çerçevesi içinde yönelttiği en uygun eleştiridir bu. Tanzimat Fermanı’ndan sonra İstanbul’da yeni bir bireşimin kurulduğunu bile söylemiştir Ahmet Hamdi. Ancak, “hayatın dış tarafında kendini gösteren bir terkib”dir sözünü ettiği. “Satıhta kalır” “Abdülmecid Avrupalılığı”, “sadece eskinin yekpareliğini bozar.” Gerçi ince zevkli, kültürlü insanlar yetişmiştir bu dönemde, ama yaşadıkları “servet ve debdebe hayatı”nda “büyük devirlerin hususiyetini veren yaratıcılıktan eser yoktu.” Çünkü “hayatın yaratıcı pınarı kurumuştu.”

Daha somut olarak nedir bu yaratıcılık? İlkin ne olmadığına bakarak anlamağa çalışalım. Yaratıcılık, “muayyen bir malzemeyi muayyen bir gaye uğrunda kullanmaktan ibaret değildir.” Bu sözü, Bergson’dan gelen organik-mekanik karşıtlamanın bağlamında düşünürsek, yaratıcılık mekanik bir işlem değildir, demek gerekir. Mekanik, yani “ruhu” olmayan. Toplumsal düzlemdeki karşılığı: “ruh bütünlüğü bozulmuş”, “yaratıcı hamle” yapmayan toplum. “Kendisini dış âlemin o kavurucu zaruretlerine karşı müdafaa edecek zengin ve çalışkan uzlet” halinde değildir artık Osmanlı İmparatorluğu. Periferidedir, yani yaşamı kendi denetiminden çıkmış, başkasının: Batı’nın denetimine girmiştir. Kendi kişiliğine dayanmak yerine Batı’ya benzeme özlemi, “çatal bıçak devrimleri” (D. Avcıoğlu), öykünmecilik. Bu noktada “taklit” ve “Avrupalılaşma” arasında kesin bir ayrım yapar yazarımız. İkincisi, kendi kimliğini koruyarak çağdaş uygarlığa katılmak demektir. Birinci kavram ise Beyoğlu’nda, gizemsel Pera’da bulur nesnel karşılığını: Beyoğlu, “hamlesi yarıda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu anlatır.”

“Yoksul hayat” zenginlik özlemiyle geçecektir. İki ayrı zenginliğin, Batı’nın ve kendi geçmişinin özlemi çekilecektir. Doğu-Batı ayrımına denk düşer bu “daüssılalar”ın işleyişi. Yaşamımızı artık “daüssılalar idare ediyor” der Tanpınar. Bir yanda öykünmeciliğin doğurgusu olan “yabancı daüssılalar”, öbür yanda “mazi gülünün çağrısı”. Ne Batılıyız ne de

kendimiziz artık. Kendimize yeniden iyelenmek, toplumsal organizmaya geniş bir soluk aldırmak, yaratıcı pınarı canlandırmak zorundayız, yazara göre.

Ahmet Hamdi'nin yaratıcılıktan ne anladığını irdelemek için "iman" sözcüğünü de çözümleme kapsamına almalıyız. Bu sözün önemini şu alıntılarla vurgulayalım: "Cedlerimiz inşa etmiyor, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı." Yaratılarının hepsinde "tek bir ruh terennüm eder." "Dedelerimiz bu iman sayesinde Bursa'nın ve İstanbul'un çehresini değiştirdiler, onları yarım asır içinde halis ve Türk ve Müslüman yaptılar."

"İman" ve "yaratıcı hamle" özdeşliğine giden yolda üzerinde durmamız gereken bir nokta daha var. Ahmet Hamdi, Türk tinini soyut bir temele oturtmaz, demiştim, tarihsel toplumsal bir çerçeve çizer. Bunu söylerken, tinsel-özdeksel ilişkisini daha iyi açıklamayı amaçlıyorum. Kaldı ki, özdeksel çerçeve çizmek ve özdeksel temele oturtmak görüşleri ayrı bağlamlarda yer alırlar.

Bu iki görüş arasında bir tartışma vardır; Tanpınar'ın yapıtında, *Huzur*'da Mümtaz ile İhsan, *Mahur Beste*'de Sabri Hoca ile İsmail Molla arasında, Beş Şehir'de yapılır bu tartışma. Mümtaz'ın düşünce dünyasına baskın veren, giderek kişiliğini etkileyen bir tartışmadır bu. Daha derine inersek ikilem şudur: insan ya "maddenin arızi hâli"dir ya da "kâinatın efendisidir". Tanpınar, ikinci seçeneği yeğleyecek, insanı özdeğe aşkın sayarken, fazlalığı, Bergson'dan çıkarak, "ruh" diye adlandıracaktır. Toplumsal düzlemdeki tartışmayı da belirler bu felsefi ikilem. İhsan "Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür baharının içindeyiz; diğer taraftan bir iktisadî reforma ihtiyacımız var. İş hayatına açılmalıyız." derken hangisi önce gelecek sorusuna da gebe kalır. Mümtaz atılır: "O halde iş, kendi medeniyetini ve kültürünü de yapar; insanını yetiştirir demektir. Bize sadece maddî hayatımızı tanzim etmek kalıyor."

İhsan'ın karşı yanıtına geçmeden önce Ahmet Hamdi'nin Mehmet Kaplan'a yazdığı mektuplarda beliren düşünceleri üzerinde duralım. Tanpınar'ın organizmacı bir yaklaşımı olduğu açık. Bunun doğurgusu, gövdeyi başın yönetmesidir elbette, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezden ayarlanması gibi. Cumhuriyet Türkiye'si hakkında "bedbaht bir milletiz: Baş ve gövde diye iki unsurdan ibaretiz." der Tanpınar. Baş kendine düşeni

pek yapmamaktadır, ama, gövdeye şimdiden söz verilmesi, ona göre, Türkiye için çözüm değildir. “Türkiye yapıcılık devrindedir, devlet otoritesine ve Avrupalı kafaya muhtaçtır.” Halk yönetici azınlıkca yönlendirilmelidir. Mehmet Kaplan’a “Bana kalırsa Atatürk sistemi hepsinden iyidir.” der. Atatürk “büyük terbiyeci”dir. Halkı, eğiterek değiştirmek tek yoldur öyleyse.

Devlet asıl yaratıcılığın ortaya çıkması için gerekli çerçeveyi çizecek, koşulları sağlayacaktır. “Bizi ancak şeklimiz değiştirebilir.” “Çünkü önümüz darmadağındır.” “İktisadî vaziyet, çalışma vaziyeti değişinceye, bir zaman temposu cemiyete mal oluncaya kadar, idare eden zümre ve kitle birbirinden ayrı kalacak ve zecri hadlere müracaat edilecektir.” “Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek” ise ancak yapıcılık görevini Devletin yürütmesiyle olanaklıdır bu. Yaratıcılık, bir toplumun asıl ulaşılması gereken aşamasıdır A. Hamdi’ye göre. Ancak ulusal kimliği bütünlenmiş bir toplum yaratıcı olabilir.

Ancak A. Hamdi, yönetici azınlığın işlevini, yapıcılık dönemiyle, iş hayatını, “iktisadî vaziyeti”, yani “şekli” kurup halka benimsetmekle sınırlamaktadır. Yaratıcı özün işlemesi için gerekli “maddî çerçevenin” kuruluşudur bu. “Yaratıcı hamle”, sonradan, toplumun her yerinden, birlik “ruh”undan gelecektir.

İhsan’ın Mümtaz’a söyledikleri de yukarıdaki düşüncelerin ışığında okunmalıdır: “Evvela bunu yapabilmemiz için işin açılması, genişlemesi, cemiyetin ve hayatın yaratıcı vasıflarını tekrar kazanması lazım.” “Cemiyet” ve “hayat” sözcüklerinin yanyana gelişi, rastlantı değil, Bergson’dan kaynaklanan ve dirimbilimsel, toplumbilimsel düzlemleri örtüştüren bir görüşün etkisiyle olmuştur. Yukarıdaki tartışmayı alt-yapı ile üst-yapı arasında öncelik tartışması olarak alırsak, Ahmet Hamdi’nin bu iki kavramı, daha doğrusu, bu iki kavramın anlattıklarını birbirini tamamlar biçimde ele aldığını görürüz. Ahmet Hamdi, alt-yapının belirleyiciliğini sezmekle kalmamış, üstüne düşünmüştür. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde yeterince izini sürmüştür iktisadi etmenin. Örnekse, “Transitini ve istihsalini kaybetmiş İstanbul, dünya piyasasını avucuna geçirmiş Paris’i taklit ettikçe istikbâlini tehlikeye atıyordu. Ve Bender Fabrikalarının lâstik tekerlekli arabaları her dönüşünde asırlar görmüş imparatorluk mukadder âkıbetine biraz daha yaklaşıyordu.” demiştir. Ancak, Türkiye’ye çekidüzen

verilmesinde iktisadi etmenin rolünü hayatı “şekil”lendirmekle, toplumsal gövdenin geniş bir soluk alması için gerekli çerçeveyi açmakla sınırlandırmıştır. “Servetin, çalışmanın bulunduğu yerde içtimaî nizam kendinden doğar. Eski Erzurum çok muntazam bir çerçeve içindeydi.” der. Burada “servet ve çalışma” yaratıcı atılımın yapılması için hazırlanan zemindir. Bursa’da “Türk ruhu”nun oluşumu da bu saptamaya uygun biçimdedir. Tin Bursa’da ulusallaşmıştır, ama türümü Mevlana döneminde başlar. Bursa’da fetihlerle, yükselen yeni Devletle tinin soluk alması için gerekli geniş çerçeve çizilmiştir. İleriye gitmek için asıl gerekli olan “Türk ruhu”na yeniden sahip çıkmak, kültürel kesintiyi aşarak ruh bütünlüğümüzü yeniden kurmaktır. “Her milletten fazla şuurlu ve iradeli olmak” der İhsan, yani “biz tanrılarımızı yaratmak, yahut yeniden bulmak mecburiyetindeyiz... Hayat etrafında döneceği değerleri bulmak” zorundadır. Toplumsal yaşamın ekseni “Türk ruhu”dur, bu değerlerdir, giderek Osmanlı İdeolojisidir. Toplum içten değişir Ahmet Hamdi’ye göre, ulusal birimine: özüne dönerek değişir, “Asıl hareket dışta değil ruhtadır.” Yaratcılık bu “ruhun” harekete geçirilmesidir. Tasavvuf inancının Konya’yı içten değiştirmesine benzer her toplumsal değişim. Gerçi Mümtaz’ın “Biz son halkayız” deyişine, Sabri Hoca’nın “sihirli nefes tükendi” sözünde bir umutsuzluk çıkar bu eksen-değerlerinin yeniden yaratıcı olma olasılığının karşısına. Ama bu sonraya kalsın, biz, anılan ekseni tanımağa çalışalım.

Bursa’da Zaman’a bakalım. Bursa’da ikinci bir zamanın olduğundan söz eder Tanpınar. “Daha derinde, takvimle saatle alâkası olmayan; sanatın, imanla ve ihtirasla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpare bir zaman.” “... imanla... yaşanmış hayatın... ayarladığı... zaman” sözünü alalım.

Her şeyden önce, *iman*, din sözlüğünden alınmış, dinsel yönü ağır basan bir kavram olmakla birlikte salt dinsele indirgenirse, Ahmet Hamdi’nin özsözlüğünde ne anlama geldiği tam olarak anlaşılamaz. Bir topluluğun bireyinin o topluluğa Duverger’nin deyimiyle ait olma duygusunun, Tanpınar’ın deyimiyle “kendini evinde hissetmesini”, topluluğun inanış, amaç ve kurumlarına tam bir bağlılıkla katılmasını, içinde yaşadığı kültürel dizgeden kuşkulanmamasını anlatır. Nitekim, Osmanlı toplumunun bireyleri için “insanlar topluma hız veren prensiplerden şüphe etmez, parçalanmış bir zamanı yaşamazlardı” diyecektir Tanpınar. “Eski insanlar ne kendilerinden ne de bir evvelkilerden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare

eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlardı.” Oysa yeni Türk insanı kuşkuludur. Dinsel inanın zayıf düşmesinin sonucu değildir bu; toplumda kendini güvenlikte duymamasının, dizgenin işleyişine inanarak katılmamasının sonucudur. “İman” sözcüğünü daha iyi anlamamızı sağlamak için “şüphe”nin anlamını pekiştirir Ahmet Hamdi: “Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldığı prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi bir medeniyetten öbürüne geçemeyişimizin getirdiği ikiliktir.” Tanzimat’ın yol açtığı kültürel kesinti “iman”ın yerini “şüphe”nin almasına neden olmuştur. Öyleyse, “iman”, sürmesi gereken “ruh bütünlüğünün” bir yüzüdür.

“İman” dirimsel atılımın gerçekleşmesine yardımcı olur, toplumun yaratıcı olmasını sağlar. Toplumun bireyleri arasında nerdeyse saltık bir birliği temellendirmenin yanısıra toplumun doğaya, dağa taşa kendi tinini geçirmesine, tinin özdeği biçimlendirmesine olanak veren etmendir dinsel inan. “İstanbul”, “Millî hayatın en küçük pas lekesi değmemiş olan ve zevkinde tamamıyla millî olan” İstanbul’un halkı bu kenti yaparken, onu “yaşamıştır.” “Kâinata ruhlardaki birlik çerçevesinden bakan insanların eseridir” bu kent. Osmanlı bireşimi yapıtlarda “tek bir ruh” ırlar.

“İman” sözcüğünü kullanarak bir eğretileme yapmıyor yazarımız. “Eski medeniyetimiz dinsel bir medeniyetti.” Şimdilik Osmanlı uygarlığının dinsel temelinden ne anlaşıldığı bir yana, Ahmet Hamdi için işlevsel bir ıralık taşımaktadır dinsel inan. Toplumda bütünleşme aracıdır. Dine doğru olup olmaması açısından değil, ulusal tinin pekişimine katkısı açısından yaklaşmaktadır Ahmet Hamdi. “İstesek de istemesek de Müslümanız biz” der Tanpınar, “Asırlarca o kadar karışık unsura müşterek vatan yapan bir ahlaki temel”dir. Onu böyle düşünmeğe iten neden laik kafa yapısının yanısıra Bergson’cu zaman anlayışıdır.

Bilindiği üzere, kaba bir yaklaşımla, Bergson iç insan/dış insan ayırımı yaptıktan sonra süre/zaman karşıtlamını getirir üstüne oturtur bu ayırımın. Bursa’daki ikinci zaman olan süre, dirimin özü, devinimin tâ kendisi, dirimsel atılımın kaynağı olan süre iç insan ile örtüşmektedir. Dirimsel atılımla özdeği aşan, yani biçimlendiren, kendine benzeten iç insandır bu. Din, toplumsal düzlemde, zamanın: toplumu çevreleyen dış koşulların,

özellikle doğanın, toplumun birlik ideolojisine “ayarlanmasında” rol oynar. Nitekim, din, “zamanı tasarruf şekli”dir. Sağlanan bir sonuç da doğa-kültür uyumu olmaktadır böylece. Ahmet Hamdi’de bu uyum insanbilimselden çok varlıkbilimsel bir nitelik taşır. Bu nedenle de “iman” sahibi eski insanımızın en büyük erdemi “kendini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını keşfetmektir.”

Din, Türk tininin pekişmesine katkıda bulunuyorsa, Osman Gazi’nin kutlu düşünde gözüken, Bursa’da edimli hale gelen çınarın sürmesi, dirimsel atılımlarla yükselmesi içindir. Gelgelelim, Ahmet Hamdi’nin dinseli gene Osmanlı İdeolojisiyle sınırlıdır. Türk tininin asal bir yüzü olarak beliren dinsel inan, temelde, Osmanlı kültüründe önemli bir yer tutan Tasavvuf inanışıdır. Ahmet Hamdi’nin Türk tininin oluşumunu anlatırken, bu tinin özdeksel yüzünü Orhan Gazi, içrek yüzünü Yunus Emre ile özdeşleşmesi nedensiz değildir. Yunus Emre Tasavvuf zincirinde bir halkadır çünkü, giderek “devam” zincirinin bir halkasıdır.

Tanpınar, Şeyh Galib’e dek uzanan şairler kafilesinin başında Mevlana’yı, *Mesnevi*’sinin ilk onsekiz beyitiyle görmektedir: Mesnevi’nin “baş tarafındaki onsekiz beyit... süzme Şarkı ve onun derin hikmetini ve hayalî denecek kadar istiareli realizmini bütün bir *vahdet* ve *hasret* ışığı ile aydınlatır.” Tanzimat’ın kesintiye uğrattığı, Yahya Kemal’in ise yeniden körüklediği soluktur bu, Mevlevi anlayışıdır.

Tanpınar’ın, Anadolu halkının başkaldırı gizilgücünü taşıyan bazı halk ozanlarının giderilmesinde Saray’a hak verdiğini okumuştum. Tasavvuf’a yaklaşımını gördükçe ve Tasavvuf’un Osmanlı dizgesi içindeki yerini kavradıkça daha iyi değerlendirebiliyorum okuduğumu.

Hilmi Ziya, *Türk Tefekkür Tarihi*’nde Anadolu’da Tasavvuf’un iki koldan ürediğini anlatır: Muhiddin-i Arabî ve Mevlana. Osmanlı İmparatorluğu “istilâsını yaparak yeni bir sükûn muhiti yaratmaya muvaffak olduktan sonra yani 15. asırdan itibaren tekrar Bektaşiliğin yerine Mevlevilik, Mağrip Mektebinin yerine Maşrık Mektebi yer tutmaya, meydana çıkmaya başlamış.” Arabî çizgisini sürdürenler ise Saray’a karşı halk kültürünün birer öğesi haline gelmişlerdir. Bir bakıma Mevlevilik/Bektaşilik karşıtlığı Saray/halk çelişmesiyle örtüşmektedir.

Claude Lévi-Strauss, sanat ile folklorun arasında bir kaynak ayrımının her zaman olmadığını açıklamıştır. Halk sanatının kaynağında "ikili bir devinim vardır" ona göre: "bir yanda koruma eylemi, öbür yanda başlangıçta soylu olan ya da öyle sayılan izleklerin ayağa düşmesi ya da halk arasında yayılması." Bu konuda Ahmet Hamdi'nin de benzeri düşünceleri vardır. *Yahya Kemal* adlı yapıtında belirli bir kültür ikiliği olduğunu söyler ve saz şairlerini ayrı kutuptan sayar, ancak "zevk merkezinin zevkini takib edemeyen, bir evvelkinin modasında kalmış taşralı şairler" olduğunu da vurgular. Gene de, ileride ayrıntılıca göreceğimiz gibi, Ahmet Hamdi'nin gözünde halk ayrı bir kaynaktır. *Beş Şehir*'de bu ayrılığın altı iyice çizilmektedir.

"Tarikat olarak Mevlevîliği esas çizgileriyle Sultan Veled kurar. Fakat teşrifatı, nezaketi, terbiyesi, sülûkun ve âyinin erkânı tıpkı musikisi gibi daha sonraki zamanın, Osmanlı devrinin ve biraz da İstanbul'undur" diyen Ahmet Hamdi, kaynağını Mesnevi'nin ilk onsekiz beyitinde gördüğü soluğun içinde dolaştığı toplumsal, dahası sınıfsal gövdeyi betimlemektedir. "Havas" kavramını daha çok Yahya Kemal işlemiş olmakla birlikte, bu işlemin sonuçları Tanpınar'ın düşüncelerine yansımıştır. Ahmet Hamdi, halk sufîliğini "anarşizmin tâ kendisi olan bir mistizism" diye nitelerken, halkın kurtarıcı beklentisine "İslam âlemi için o kadar tehlikeli olan ve siyasî istikrara tesir eden Mehdi inancı" derken, Osmanlı Havas'ından yana tavır almakta, ister istemez avamın karşısına geçmektedir. Çünkü, Fuad Köprülü'nün dediği gibi, "Mehdi bekleme temayülü... merkezî idareye karşı"dır.

Yunus Emre ile Mevlana'yı karşılaştırırken hem yaptığı seçimi hem de Osmanlı düşüncesini bütün topluma mal etme çabasını açık eder Ahmet Hamdi. Gerçi Derviş Yunus, Türk tininin kaynağındadır ama sonra nedense unutuluvermiştir. Mevlana'dan daha aşağı görür bu ozanı Ahmet Hamdi. Şiiri "çekirdek gibi kurudur". "Bu köylü derviş yazmaz, içinde kaynaşan şeyleri sert bir ağaca oyar. Böyle olduğu için de alabildiğine kendisi, uyandırdığı toprak ve etrafındaki cemiyettir." Yunus Emre'nin ulusal soluğu taşıyan şairler kafilesinden sayılmasının belirli nedenleri var elbette. Derviş Yunus, Osmanlı toplumunda tabakalaşmanın henüz belirginleşmediği bir dönemin adamıdır. *Devlet ana* mitinin kaynağı olan ve yöneticiyle halkın içiçe göründüğü kuruluş dönemine aittir. Ama Yunus, köylü olduğu için, Mevlana denli zengin olmamaya yargılıdır. Başarısının gizi, "sözü daha

ziyade Mevlana'dan almış olmasıdır"; Yunus, indirgeyici bir üslupla da olsa, "Mevlana'nın söylediği şeyleri söylüyordu." *Mesnevi*'nin ilk onsekiz beyitindeki tinin edimli hale gelmesinde görev yapmıştır Yunus. Soluğu topluma yaymış, "yaratıcı hamle"nin toplum çapında etkinleşmesini sağlamıştır. Ancak, halk sanatı, bundan sırasıyle, ayrı bir haddir Ahmet Hamdi'nin dünyasında. Halk ayaklanmalarının ve Osmanlı'ya ters düşen "batınî" düşüncelerin üzerinde yeterince durmamak, bütünlüğü korumak için bozucu öğeleri dışlamaktan başka birşey değildir. Ahmet Hamdi'ye kalırsa, bütün halindeki "millî hayat"ın özeği Saray'dır. Yazarımız, çevreye buradan açılacaktır.

Yahya Kemal'in bir anlamda sureti olan İhsan, "bağlantı noktası olarak, musiki"yi görürken, Ahmet Hamdi'nin "zevkimizin en halis tarafı olan Mevlevî musikisi" demesiyle birlikte alınması gereken bir söz eder. Bu musiki, bildiğimiz gibi, Osmanlı'nın, İstanbul'undur. Osmanlı zevkinin görkemli üçgenini kuran III. Selim, Dede Efendi ve Şeyh Galib'in ortak yönleri Mevlevilik'tir. Öyleyse Türk tininin bir yüzü de Saray'da yerleşmiş olan Tasavvuf renkli zevktir, kültürdür. "Sadece fütuhatçı bir millet" değiliz, "bir medeniyet ve kültür yarattık." "Müslüman Şark"ın en "güzel, zevkli, ölçülü" uygarlığıdır Osmanlı uygarlığı. Osmanlı kültüründe "mistik felsefe ve din... hayatı çürütmeden onunla... yakından birleşmiştir."

Elbette, Osmanlı ideolojisinin dinsel yüzünü böyle görmesinin başka nedenleri var. "Eski ustalarımızın asıl başarısı tabiatla bu işbirliğini sağlamalarıdır." diyor Ahmet Hamdi. "Mimarlarımız duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş bir kaside yaparlar." Koca Sinan "maddenin uykusuna kendi nabzının âhengini hepimizin imanıyle birlikte geçiren" kişidir.

İnsanın özdeği yoğurmasında, doğa-kültür uyumunu kurmasında en önemli bir etmendir Tasavvuf'un biçimlendirdiği dinsel inan. Çünkü Tasavvuf'un, Ahmet Hamdi'nin düşünce yapısına çok uygun bir tümtanrıcı yanı vardır.

Tanpınar, dini inanı bütün biri mi, söz götürür. Çünkü daha çok "hilkatın nizamı"ndan dem vurur yazarımız. Mevlana'nın dünyasını anlatırken "Allah'ın etrafında dönen, hareket halinde birlik" der. Bu sözü kendisine uygularsak, Tanrı'nın yerine insanı koymak zorunda kalırız. Dahası: asıl eksen, insanı da içeren, giderek insanda bili olan zamandır, Bergson'un

süresidir. Ahmet Hamdi, “Enelhak” sözünün anlamını değil, acunsal-toplumsal-bireysel bir tümlüğü aramaktadır. Tanpınar, mutasavvıflar gibi, hakikat varlığın vahdetindedir diyebilir, ama Tanrı ile değil doğa, giderek acun ile tinsel birliktir anlatmak istediği. Bir bakıma Alman coşumcuları, özellikle kimi düşüncelerin kesiştiği Schiller gibi, Tanpınar da, Varlığı doğanın ardında değil kendinde görür. Hilmi Ziya, Tasavvuf’un amacını “ruhun büyük bir sükûna ulaşması” olarak açıklamış. Bu kutlu ruh hali “huzur” ile özdeştir. Mümtaz kültürel ikilemin kendisidir, ama özdek-tin (insan) uyuşmazlığı da bir parçasıdır bu kültür ikileminin. Özdeksel çerçevesi daralan, yaratıcı kaynağı kurumuş tinin durumu “dar hayat”tır. Bu yaşamın “geniş ve munis tabiat”a ermesine katkısı olacaktır Tasavvuf’a dayanan inanın.

Tanpınar’ın gerek dirimsel atılıma gerekse dinsel inana verdiği anlam, Türk tinini Osmanlılıkla özdeş kılmaktadır. Bu bakımdan *devam* savı, eski kültürümüze sahip çıkmak önerisinden daha geniş imlem taşır. Osmanlı kültürünün Batılılaşarak, daha geniş bir özdeksel çerçevede soluk alarak sürmesidir Tanpınar’ın savı.

“Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır.” diyor yazarımız. Birkaç sayfa sonra ekliyor: “Bizde ise değişme kat’idir ve bir zamanlar, milliyet fikrinin esası olan devamı tehdit edecek bir safha bile geçirmiştir.” İlk bakışta, değişim ve süreklilik kavramları birbirine karşıt görünür Ahmet Hamdi’nin sözlüğünde. Nitekim, kimileri, Ahmet Hamdi’yi unutmağa kalkışmışsa, bu iki kavramın birbirini nasıl bütünlediğini anlayamadıklarından olmuştur. Millî hayat *devam*’dır. “Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” demektedir Tanpınar.

Düşünürümüzün iç tutarlığını anlamak için bu sözlerine daha dikkatlice eğilmek zorundayız, “cemiyet”, “milliyet” gibi kavramlardan neler anladığını açmalıyız. “Cemiyet”, insanın öbür insanlara ulandığı ortam, ilişkiler ağı, değerler bütünüdür. Hepsinden önemlisi, sürekliliktir. Bireyin bitimli ömrüne karşı “ebedîlik boyunca uzayıp giden zincir”dir. Ahmet Hamdi’nin temel taşlarından biridir “cemiyet” kavramı. Birey, varlığının bilincine ancak içinde yaşadığı toplumla varır. “Cemiyet şuuru” sağlıklı birey için vazgeçilmez bir öğedir. Yani birey, toplumla, o toplumun

tarihiyle, yazgısıyla kendisi arasındaki göbek bağını bilmek, toplumsal ile bütünleşmek zorundadır.

Oysa “Hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız”. Çünkü “mazi ile nerede nasıl bağlanacağımızı bilmiyoruz.” Öyleyse, yaşamımızdaki ikiliğin aşılması, toplum bilincinin bir süreklilik bilinci olarak anlaşılmasına, bir insanın toplumsal tarihsel varlığının süren birşey olarak alınmasına bağlı olarak görünüyor. Evet, “cemiyet şuuru”, yalnızca bugünkü toplumu bilmek değil, onu geçmişiyle birlikte tanımak ve bilinç alanına tarihi mutlaka sokmak gerektiğini imlemektedir.

Bir ikinci kavram geliyor “cemiyet”in yanına: “Onun tarihî varlığı olan milliyet”. “Milliyet”, “millî”, “millet” gibi sözcükler, Ahmet Hamdi için, kentsoylu sınıfın Avrupa’da yükselmesiyle ortaya çıkmış ve toplumsal gelişimin bu aşamasını karşılayan kavramlar olmakla kalmazlar. Değindiğim gibi, ona göre, ırk ve ulus bir değildir, ama ulusallık aşamasına Osmanlıların kuruluş döneminde varmışızdır. Düşüncesini örtük biçimde yeden bir savdır bu.

“Milliyet”, onun gözünde, sürmesi gerektiğine inandığı değerler dünyasının, toplumun kültürel kimliğinin adıdır. “Milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır.” Osmanlı tinini rahatlıkla “millî” sıfatıyla tamlar. İstanbul’un fethi için “millî hamle” dediğini söylemiştim. Burada ilginç olan bir başka nokta da “millî” sözcüğünün “yaratıcı”nın yerine kullanılmasıdır. İki sıfat arasındaki paradigmatik ilişki Ahmet Hamdi’nin “milliyet”ten ne anladığını daha iyi göstermektedir. “Milliyet”, “cemiyet”in sürmesi gereken “ruh bütünlüğü”dür. Nitekim, “devam milliyetin esası”dır. Milliyet, “örfte, kültürde, müesseselerde, gündelik hayatın her safhasında” kurulması gereken kültürel birliktir.

Tanpınar, “Tanzimat’tan sonraki senelerde kaybettiğimiz bu devam ve bütünlük fikri”ni şöyle tanımlar: “... onsekizinci asırda yaşayan Kul Hasan Dede, onbeşinci asırda yaşamış olan Eşrefoğlu ile, sanki aynı şehirde ve aynı tekkede imişler gibi kavga ediyor, duygu ve hayat görüşü itibarıyle o kadar başka türlü olan Nedim, Fuzuli’nin bir mısraıyle kendi sansüalitesini anlatıyor, birbiri ardından gelen nesiller Hallac’ın haksız yere dökülmüş kanını dava ediyordu. Hülasa, fikirler, imanlar büyük bir aile mirasının

torunlarda genişlemesi gibi aynı köklerde dal budak salıyordu. Hayat bir ve bütün, insanıyle birlikte sürüp gidiyordu.”

Bir ailenin, Osmanoğullarının ağacı olarak çınar. *Kerim Devlet*’in, Devlet Baba ve Anadolu’daki çocuklarının diakronik ve senkronik bütünlüğünün sürekliliği. Bu alıntı, şimdiye kadar düşündüklerimizin çerçevesinde değerlendirilirse, Ahmet Hamdi’nin ulusal kültür bütünlüğünü Osmanlılıkla sınırladığının bir başka kanıtıdır. Ama, Ahmet Hamdi’nin tarihsel varlıktan anladığıyla uzlaşamasak bile, bu varlığa sahip çıkamadığımız, kültür kalıtımıza yabancı kaldığımız doğrudur.

Ahmet Hamdi, belirli bir insan tanımından yola çıkmakta, insanı toplumsal ve tarihsel bir varlık olarak anlamaktadır. Böylece, içine düştüğümüz bunalımdan çıkış yolu, tarihsel ve toplumsal boyutlarımızla hesaplaşmak, onları bilinçli parçalarımız haline getirmektir. Eskiden bu hesaplaşmanın yapılmasına gerek yoktu, çünkü toplumun içinde bulunduğu koşullar “devam”ı zaten sağlıyor, “şüphe”yi yersiz kılıyordu. Oysa şimdi! Kuşku döneminde yapılması gereken şey, tarihsel varlığımızın, kökenimizin bilincine varmaktır. Nitekim, tarihsel varlığımızın, yeni “milliyet”imizin bilincine varmak, Tanzimat kafasının tersine, kökümüzü kavramak, o kökten gelen özsuyle güçlenmektir.

Sil baştan yapılamaz Ahmet Hamdi’ye göre. Çünkü yüzyıllarca önce oluşmuş, zamanla gelişmiş zangin bir kimliği vardır Türk ulusunun. Tanzimat girişimi, tam anlamıyla sil baştancı olmasa da, sonuçları bakımından öyledir. Çünkü yeni bir ağaç dikmemiştir; dikemezdi de. Ona göre, köksüzlüktür Tanzimat devinimi, Tûba ağacıdır. Eski kültürü kendi ölümüne terketmek istemiştir. Oysa ölgün bir yüzle aramızda kalmıştır eski kültür, sağlıklı olmadığı için de bozucu bir etkisi vardır. Çünkü, kendisiyle bağdaşmayan, üstüne üstlük bir an önce ölmesini isteyen Batılılaşma can havliyle karşı koymakta; sonuçta eski ve yeni “değişmez hadler gibi” içimize yerleşmektedir.

Eski kültür: “hemen yanıbaşımızda, bazan bir mazlum, bazan bir kaybedilmiş cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine.”

Elbette, tin bütünlüğümüzün yeniden kurulması bu gömüye kapanmak değil; onu değiştirerek sürdürmek. Bu sözün tek anlamı var bence: aynı eksen çevresinde değişmek. Eski insanlarımız “parçalanmış bir zamanı

yaşamıyorlardı”, “hal ve mazi zihinlerinde birbirine bağlıydı.” Sağlanması gereken süreklilik, süreklilik bilincidir bu. En genel deyişle, eskiyle yeninin bireşimini önermektedir yazarımız. Ama yeni bir eksenden *Asıl Kaynak* denemesinin dışında pek söz etmemiştir. Bu denemesinde, bizim yaşadığımız deneyimin öbür uluslarınkinden ayrımlı olduğunu, birbirine aykırı iki âlemin içimizde kapıştığını, bireşimin, ne Doğu’da ne de Batı’da, yalnızca ülke gerçekliğinde olduğunu söyleyecektir Ahmet Hamdi. Ama, bu sözler yapıtının tümünün içinde değerlendirilirse, değişimi aynı eksen üzerinde olacak bir görüngü diye düşünmektedir yazarımız. Denemede söylediklerini, biraz da, ara sıra yaptığı gibi, Cumhuriyet yönetiminin eline bir çiçek tutuşturmak olarak görmelidir. Biraz daha açalım. *Asıl Kaynak*’ta tin bütünlüğümüzün kaynağı olarak Bursa’da dikilen çınarı değil, bugünkü yaşamımızı, Şarkı ve Garbı gösterir yazarımız. Asıl kaynak bu iki karşıt kültürü barındıran “memleket realitesi”dir. Bireşimdir tek çıkar yol. Türkiye bir düğüm noktasıdır, tarihin attığı düğüm. Bu düğümü çözmenin yolu, eskiyle özdeşlenerek değil ona sahip çıkarak Osmanlı kültürünü özümsemektir. Ama gene “devamın zinciri tekrar içimizde bağlanır o zaman” demektedir yazarımız. Her “devam” sözcüğü şu soruyu usa getirir: Neyin *devamı?*

Birşeyin sürmesi o şeyin bitmemesi demektir. Öyleyse değişimde değişmeyen bir merkez bulunmaktadır. Süreklilik düşüncesi iki boyutludur: süreklilik hem diakronik hem de senkroniktir. Hem zaman içinde sürmesi gereken özdür, hem de belirli bir zaman kesiminde bütün kültürel yapıyı biçimlendiren, türdeş kılan soluktur. Bu da, Ahmet Hamdi’nin kültürden anladığı doğayı kendine uydurma, “maddeye” kendi “ruhunu” geçirme savının bir sonucudur. Kavramsal düzlemde, Ahmet Hamdi için, tutarlı kültür bu senkronik bütünlüğü sağlamış kültürdür. Osmanlı kültürünün en önemli niteliği gerçekleşir böylece, “hayat bir ve bütün olur.”

III

Kavramların üstünde durmak, Ahmet Hamdi okurunu yadırgatabilir, çünkü bilim adamı değildir Ahmet Hamdi, üstelik *Beş Şehir*’in önsözünde “... canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalp adamı olarak yaklaşmayı istedim.” demiştir.

Her şeyden önce: kavram örgüleri yalnızca bilimsel yazılara özgü değildir. Denemelerde, sanat yapıtlarında da bulunabilir bu türden örgüler,

kavramlar, sözcükler arasında ilişkiler. Sanatçı da bilim adamı gibi bir sözlük kurar, ancak sanatsal dilin bilimsel dilden ayrıldığı yer, ikincisi öte-dil olmaya yönelirken, yeni kavramları sıkı sıkıya tanımlı tekanlamlı kılmaya çalışırken, sanat dilinde kavramlar çoğul anlamlı kalır. Ben üç temel kavramı ele alırken, bunları tüketmeği değil birkaç yananlam halinde açmağı denedim. Bu kavramları, yazarın düşünce dünyasına giden yollar olarak değerlendirmeğe çalıştım.

Ayrıca, yazarın sorunlara bir "kalp adamı" olarak bakışı, yazarın bilim karşısında alçakgönüllülüğü değil, dünya görüşünün uzantısıdır. Alıntıladığım tümce ilkin mühendislik benzetmesine başvurarak olguculuğa tepki gösterir, sonra "kalp adamı" sözüyle pek bilinen bir düşünceyi yinelir. *Yaşadığım Gibi* derken de aynı düşüncenin dolayındadır yazarımız. Onun için bililenmenin yolu yaşamak, canlı yaşama bir iç insan, gönül, tin olarak katılmak, içeriden görmektir; toplumsalıyle doğalıyle bireyseliyle acunsalıyle bütün bir varlığı kendi içinde duymaktır. Tarihe bakarken bile değişmemiştir bu tavrı. Péguy'nin sözünü evetlemektedir sanki: "Tarih Bergson'ca sezilebilir." Yaşamak ve duymak sözcükleri çoğun yanyanadır. Çünkü bir bili yolu olarak "kalp adamlığının" iki temeli vardır: Bergson felsefesi ve Tasavvuf. Bergson için bili yolu sezgidir, Tasavvuf felsefesinde *kalp* ile görmenin ne anlama geldiği açıktır: *kalp*, hakikatı görebilen tek gözdür. Ahmet Hamdi'nin dünyasında da duyum bu rolü oynar. "Canlı hayata bir kalp adamı olarak yaklaşırken" bu yaşamla bütünleşmeyi duyum yolundan deneyecektir. Giderek, üslûbu da bu dünya görüşünün uzantısıdır. *Dergâh*'a Bergson havası getirmiş olan Mustafa Şekip şöyle der üslûp hakkında: "... hakiki inkılâplar fikirden ziyade bir hayat hamlesi veya geniş ve büyük bir ihtiyaç gücünün tezahürleri olduğundan bunlar üzerinde yapılacak deneme ve monografiler mutlaka canlı ve büyük bir üslûba muhtaçtırlar. Böyle bir üslûp ise, Proust'un dediği gibi, 'imajsız' olamaz! Ve realitenin ruhuna ancak imajlı bir düşünüş ile nüfuz edilir."

Tanpınar, bir yandan da Proust'un izini sürmektedir. Proust, tarihi toplumu bireyin dışında arayanlar budaladır, hepsi bireyin derinliklerinde vardır, der. Yani, bireyin iç yaşantısı, onun yalnızca kişisel serüvenleri değil, içinde bulunduğu kültürel toplumsal sorunları da yaşamasıdır. Böyle bir varsayım, Ahmet Hamdi'nin dünyasında, Selim İleri'nin de imlediği gibi, *kişisel deneyimin* canalıcı bir önem kazanmasına yol açar.

Dahası: kişisel deneyim, toplumdaki ikiliğin giderilmesi için çıkış noktalarından biridir de. Çünkü önce Devlet katında başlayan ikileşme, gelmiş bireye dayanmıştır: “asıl önemlisi kurumlardaki, manevi insandaki ikiliktir” der düşünürümüz. *Medeniyet* ve *İç İnsan* adlı denemesinde bu düşüncesini “ikilik evvela umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibarıyla ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir.” sözleriyle açan Tanpınar “bütün hayatımızda hüküm süren devamsızlığın altında çalışan bir zihniyeti” durdurmanın, “iç insan buhranı”nı söndürmenin, toplumsal düzlemde alınacak önlemler denli tek tek bireyin içinde verilecek kavga sonunda olanaklı olacağını savunur gibidir. Nitekim, Yahya Kemal bu bakımdan örnek adamdır. Çünkü onda, yani onun zihninde ve duyarlığında Doğu-Batı ikiliği sona ermiştir, toplumda sürmesine karşılık. Ahmet Hamdi de Bursa’da yalnız kendisinin izlediği ve yürüttüğü bir topluma katılma ayini deneyecek, ikiliği gidermeye, çınar ile kendi gövdesini özdeşlemeye çalışacaktır.

III. Mahur Beste ile Başlayan

Kimi yazarlar vardır, bize bıraktıkları taslakları, bitmemiş çalışmaları, en sıradan görünüşlü karalamaları bile değerlidir, yapıtlarının bütünü ya da oluş süreci içinde anlamlıdır. Kusurlu ya da yarıda kalmış yapıtlarıyle okuru soğutmazlar kendilerinden, daha çok çekerler. Düşüncenin binbir türlü devinimi görülür bu satırlarda, zihnin, imgelemin açılım, atılımlarına tanık olunur. Yazarın öbür yapıtlarını düşünür kişi, giderek yazın'ın tümünü; beslenir, zenginleşir. A. Hamdi de bu yazarlar arasında yer almaktadır. Onun için, bitmemiş romanı *Mahur Beste*, olumsuz yargıları kışkırtmıyor hiç. Tersine, hele Behçet Bey'e yazılmış mektubu da okursa, Tanpınar'ın evreninde epey yol alıyor kişi.

Bir yapıt bitmemişse ya yazar sürdürmeği istememiştir ya da yapıtın kuruluşu bitirilecek, bütünlenecek gibi değildir. İkinci nedene bağlıdır *Mahur Beste*'nin yarıda kalıvermişliği. Bitirilemezdi bu roman, çünkü anlatının bel kemiği olabilecek, çevresinde bütünlük kurulabilecek bir durum, bir olay yok ortada; Tanpınar'a göre romanın temel öğesi olan tek birey hiç yok. Önce Behçet Bey'in öyküsü, sonra en yakınından en uzağına türlü hısım akrabanınki: birçok durum, nice kahraman. Aile ağacında daldan dala iniyor yazar. Ne var ki, her kişinin yaşamasından ayrı bir roman çıkabilir. Behçet Bey, Atiye Hanım, Ata Molla, ötekiler, romansal açıdan eşdeğerlidir hepsi. Merkez olabilecek başkişi yok. Yanlış anlaşılmasın: çok kahramanlı romanda olmaz değil dedim. Bu kişi çeşitliliği "modern roman ferdin üzerinde döner" diyen A. Hamdi'nin roman anlayışıyle uyuşmuyor. Ayrıca, "bir roman anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin, muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan fert..." demesi, yazarın romandan ne anladığına açıklık getirmekte. 189 sayfa boyunca nice bireyin, tarih diliminin bir yapıntı düzenine sokulmaksızın belirmesi, romanın kurulmasına engel.

Ahmet Hamdi, Behçet Bey'e "Ben sizin hayatınızı yazmak istedim. Roman ayrı şey." diyor. Bu söze fazla inanırsak, A. Hamdi'nin roman yazmağı amaçladığı gibi bir sonuç çıkar ortaya. Üstelik, salt Bahçet Bey'in yaşamını da yazmamıştır Ahmet Hamdi. Yazarın, yalınkat bir yaşamöyküsünden fazlasını amaçladığı kesindir. Ancak, umulmadık bir engelle: Behçet Bey'in elverişsiz kişiliğiyle karşılaşmıştır.

Roman yazmak, Behçet Bey'in yapıntısallaşmasını, A. Hamdi'nin deyişiyle "terkip" olmasını gerektirir. Behçet Bey yazarın gözünde iki türlü yaşayan bir varlıktır: "ihtibaslarıyle" bir bireydir, "maşeri çehresiyle" bir simgedir. Romancı, Behçet Bey'in ikinci yüzünden çıkarak, "cemiyet hayatının en mühim, en göze çarpan bir kademesinde gördüğü" kahramanının yaşamını "oradan seyrettiği manzaralara" karıştıracak. A. Hamdi'nin amacı açık: bireyle birlikte, bireyden çıkarak çağı anlatmak. Bireyin ağzından yapacak bunu: "Bir şahsı konuşturabilmek için onun postuna girmek lâzımdır." Ama bireyi kendince bir bireşim haline getirerek: "Romancı... kendi müşahedesinin veya icadının kalıbına bürünmeyi, onun şahsiyetini benimseyebilmeyi yapabilen adamdır." Behçet Bey "müşahede" mi, yoksa "icad" mı? İsteyen yanıt arayabilir bu soruya. Saint-Beuve eleştirisi 19. yüzyılda kaldığına göre hiç önemli değildir bulunacak yanıt. Önemli olan, yazarın Behçet Bey'in kişiliğine bürünebilmesi gerektiği. Ama bunu yapması pek kolay değildir. Behçet Bey ile Tanpınar'ın kaynaşması oldukça güç. İşte, bu kertede, yazar-kahraman çatışması ortaya çıkar.

Patolojik Behçet Bey, kendine sığınak yaptığı sinirceli dar yaşamının dışına çıkılsın istemez. Üstelik, yaşaması, "geleceği, geçmişi görmeye yarayan bir rasat kulesi" olan "hâl"den yoksundur. Bu etmenler göz önüne alınınca, bireyin içinden çok bireyin olduğu yerden çağa bakmaya yönelik bir romanı örmek epey güçleşiyor. Ama Behçet Bey'in bir niteliği yazara yeni bir olabilirlik kapısı da açar: Behçet Bey'in şimdiki zamanı salt anımsamadır. Bu özellik A. Hamdi'ye "âdeta sanat için bir metod gibi" görünür. Behçet Bey'in anılarını izleyerek tarihte geriye doğru inmeye başlar yazarımız. Elbette kendince yeniden kurar bu anıları, açar, derinleştirir. Niyeti, "fert olarak" Behçet Bey'den "sembol olarak" Behçet Bey'e geçmek, tarihe coğrafyaya yayılmaktır. Ancak, Behçet Bey'in bu geçişin romansal bütünlük içinde yapılmasına olanak sağlaması için zaman içinde yaşayan bir varlık olması gerek. Oysa "zamanın dışına fırlamış"tır Behçet Bey. Sinirceli dünyası "velûd", ama yazarın işini kolaylaştıracak cinsten değil. Tanpınar ya Behçet Bey'in tekil tragedyası üzerinde derişecek ya da çağı, bu tragedyayı geriye iterek, yalnızca bir çıkış noktası yaparak anlatacak. Behçet Bey'in patolojisi baş edilemeyecek denli zorlu. Romana feda edilmek istemiyor. Zamanın dışına fırlamış bir insanın içine inmek de yazarın işine gelmiyor. Bu engeli aşamayan sanatçı, niyetine uygun başka

bir yöntem de bulamayınca yeni değişik kahramanlara başvuruyor, bunları pamuk ipliğiyle birbirine bağlayarak yapay bir süreklilik sağlıyor. Bir de herkesi, her yeri, her zamanı anlatmak iştahı var. “Tek kahramanlı hikâyeler artık canımı sıkıyor” dedirtecek denli güçlü bir iştah. Behçet Bey’in elverişsiz kişiliğine bu da eklenince, romanı yapmak iyiden iyiye güçleşiyor. Aslında, Behçet Bey’in, arkasından “büyük bir kalabalığı sahneye çıkarması” A. Hamdi’nin işine hem geliyor hem de gelmiyor. Geliyor, çünkü, “bir Behçet Bey ile başbaşa kalmağa hevesli değil. Gelmiyor, çünkü “bu kadar kalabalığı bir insan etrafında toplayamıyor”, yapmak istediğine uygun, kahramanla yazarı uzlaştıracak bir orta yol bulamıyor, roman oluşmuyor. Sonunda, yaşanan “devirlerin hikâyesi” çıkıyor ortaya. Bir roman olmuyor belki, ama kendini zevkle okutan, bir yazı’nın varlığını duyuran bir yazınsal alıştırma oluyor.

Alıştırma sözcüğü düşüncem için bir sıçrama tahtası. Çünkü, alıştırma birşeye hazırlıktır hep. *Mahur Beste* de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne hazırlık, bence.

Yazar, Hoffman’ın, Poe’nun eline düşseydiniz başka türlü olurdunuz diyor Behçet Bey’e. Doğru. Kahraman, önünde sonunda yazara göre bir kişi, bir yapıntı. Gördüğümüz gibi, Tanpınar kendi kişisiyle başa çıkamıyor. Neden başa çıkamadığının üzerinde durabildim, sanırım. Kanımca yazarın kahramana yaklaşım biçimi üzerinde de durmak gerek. Behçet Bey’in sinirceli dünyası Poe gibi bir fantastik ustasının elinde bir masal olurdu. A. Hamdi, masal sanatının gizine sahip olmadığını söylüyor, ama *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*’nda fantastiğe oldukça yakın. Masal sanatını bilmediğine inanmak güç. Asıl amacı başka: “Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyada” “şeklin büyüsünü bir izahla kırmak”. “Sadece bir lezzeti bulması lâzım gelen yerde” birtakım gizli şeyleri öğrenmek uğruna, nerdeyse doğaüstü bir anlatım yerine bilimsel bilgiden kaynaklanan söylevi seçiyor. Ama bunu yaparken yalnız fantastiğe değil kendine karşı çıkıyor. Çünkü A. Hamdi’nin estetiğinin göbeğinde “rüya” var. Hem de Freud’ün düş kuramından çok Bergson’un tinselci ruhbiliminden esinlenen bir “mavi, masmavi dünya”. Kişinin acunla bütünleştiği, yerçekiminden kurtulmuşcasına yeğnildiği büyülü bir “murakabe (içe dalma)” anı ve ancak bu anda, usa vurarak değil, duyarak gizine erilen, günlerin saatlerin bölemediği, akışı “yekpare bir zaman”. *Huzur*’da ve *Sahnenin Dışındakiler*’de bu an güçlü bir leitmotiv. Bu iki

romanın kahramanları, Ahmet Hamdi'nin şiirlerindeki duyarlığı bölüşen kişiler. Dahası: yazarın suretleri. Kahramanlarıyle kendisi arasındaki benzeşliği belli etmiştir Tanpınar. Sahnenin Dışındakiler'in Cemal'i, Darülfünun'a Yahya Kemal'in dersini dinlemeğe gider, orada melankolik bakışlı karışık saçlı, şair olduğunu söyleyen bir genç oturur yanına. Romanın bütününe hiç bir katkısı olmayan bir bölüm. Tek işlevi yazarı devreye sokmaktır, çünkü şair genç şiiri Yahya Kemal'in derslerinde öğrenen Ahmet Hamdi'dir, üstüne üstlük karışık saçlı olmakla Cemal ile örtüşür. Gene aynı romanda Cemal, Mümtaz ile tanışır, bu genci kendine benzetir, ona gönül yakınlığı duyar. Ancak, Mümtaz-Cemal-Ahmet Hamdi benzeşliği, romanı gerçek niyetine okutmamalıdır bize. Ne var ki, yazarın bu tür kahramanlarla uyuşması daha kolay olur. Behçet Bey ise tersine, zamanın üç boyutunu birden yaşayamadığı için ayrılır öbür kahramanlardan, yazardan uzaklaşır, ama Tanpınar'ın izlekçesinde başka bir kola bağlanır.

Ahmet Hamdi şiir ile düzyazıyı birbirinden ayırır, demiştim. Şiir "ruhun saf bir lisanı", "nesir, yevmî hayatımızın aynası"dır. İki ayrı dile iki ayrı işlev yükler böylece. Şiir, ben'i, "öz olarak" verecek, roman ise, zaman ve mekân boyutları içinde herkesin yaşamını anlatacak. Gelgelelim, bu anlayış bir ikiliğe gebedir. A. Hamdi, Yahya Kemal'in en büyük yanı olarak "cemiyet fikriyle saf estetiği atbaşı yürütmesini, hatta birbirinin tamamlayıcısı yapmasını" görmüştü. Kendisi için "başından beri ikiye bölünmüş yaşadım." der. Herşeyin bütünlük içinde olduğu tan anları, yaşamın pınarları, bengi düzününü bulguladığı mavi anlar yetmemiştir Tanpınar'ın toplumla kaynaşmasını sağlamağa, tekil yanını doyurmuştur ancak. *Huzur*'daki *Sahnenin Dışındakiler*'deki başkişiler bu ikiliğin kıskacındadır. Mümtaz kurtulamaz, anlatının sonunda başı dizlerinin arasında kendi karanlığına gömülürken, radyo, herkesin diliyle, ondan ayrı konuşmaktadır. Cemal ise, ancak romanın sonunda sahneye çıkar. İki romanda da bir bireşim gözlenmez. Kahramanların A. Hamdi'nin duyarlığını paylaşmaları, imgelerle, eğretilemelerle büyülü anların çizilmesine, iki ayrı dilin yanyana gelmesine yol açar, bireşmesine değil. Behçet Bey'in "gündelik hayata kapılarını kapatmış" zamanı, ilk bakışta büyüleyicidir. Ama tek boyutlu bir zaman olması, öbür kahramanlardan ayırır onu, yazara ters düşürür. Mümtaz ve Cemal, ikiliği ortadan kaldırmasalar da üstünün örtülmesine elvermektedirler. Söz konusu Behçet

Bey olunca yazar, dilin iki kutbu arasında, eğretileme ile düzdeğişmece, şiir ile düzyazı arasında gidip gelemez pek. İkiliğin birinci yanından vazgeçer, kahramanını yalnızca bir simge olarak almak ister. Bu kez de Behçet Bey'in bilinen zamanın dışına çıkmış olması ayağını bağlar yazarın. Ne ki, önemli olan, sanatçının bu kahramanı ikiliğin ikinci yanında kullanmağa çalışmasıdır. *Mahur Beste*'de anlatım, öbür iki romanınkinden epey ayrımlıdır, dil daha az şiirseldir. Kitabın adı büyü çağrışımları doğurduğu halde kitabın kendisi bunu yapmaz. Behçet Bey'in zamanı engel olur elbette. Sonra yazar, kahramanın tekilliğinden vazgeçer, onu zamanın içinden konuşturmağa çalışır. Ne var ki, Behçet Bey'in yeri değildir burası. Önü kesilen yazar başka kahramanlar aracılığıyla zamanı anlatmağa girişir. Mümtaz ile Cemal zamanın sınırlarında, Behçet Bey ise zamanın dışında kişilerdir. Toplumu anlatmak için zamanın içinde bir kahraman gerektirir. Bu kahraman, *Hayri İrdal* olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün başkişisi zamandan, mekândan kurtulabilen, "öz olarak" yaşayabilen bir kişi değildir. Zamanın göbeğinde sıradan bir insandır. Anlatım da ona uygundur. Bergson'un zaman anlayışının ve simgeci şairlerin esinlediği şiirsel gizemli havayı bulamayız bu romanda. Ama *Mahur Beste*'de başarmak istenilmişin burada gerçekleştiğini görürüz. Anlatı, gene tek kahramanlı, kahramanın ağzındandır. O söyler A. Hamdi yazar. Yalnız, Hayri İrdal sapınçsız bir bireydir, elverir bir kişidir. Hiçbir engelle karşılaşmaz yazar, onu kolayca bir bireşim haline sokar. Tek kahramandır belki, ama tekil değil çoğuldur. Ömrü genişliğinde bir tarih diliminde toplumun bütün katlarında gezinir. Birçok kişinin yaşayabileceğini tek başına yaşar. Talihi yaver giden bir ortalama insanın görebileceğinden çok daha iyi görür çevreyi. Boyutları kimi zaman inandırıcılıklarını yitirecek denli büyüktür. Üstelik, A. Hamdi, karşımıza, alışılmadık biçimde, bir hiciv ve yergi ustası olarak çıkmaktadır. Büyüsü sıfırdır, nerdeyse salt toplumsal dedirtebilir okura. Bunları yaparken, kuramıyle kılgısıyle roman dışına değil doruğuna çıkmaktadır. *Mahur Beste*'de başaramadığını başarmıştır. "Yaşadığı devirleri" zamanın ortalık yerinden anlatır. Kendi isteğine uygun olarak, "cemiyet ve hayatımızla, Türk insanı ve onun meseleleriyle" yakından ilgili bir romandır bu.

IV. Kendini Dinlemeyen Kent

"Nuri Efendi ve Halit Ayarcı... İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı." diye itiraf eder Hayri İrdal, "onlardan bir parça, onların "muaddel" bir halitası, terkip halinde eseriyim." Hayri İrdal: bir yanıyle eskiye ait öbür yanıyle "asrî" görünmeğe çalışan kuşağın adamı. Simgesel kişilik. İstanbul'un yüzyıllık yaşamına eşittir ömrü. Kültürel ikiliğin tâ kendisi. "Hepsinden önemlisi müesseselerdeki ve manevî insandaki ikilik" demişti Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü ve Hayri İrdal'ı belirleyen izlektir bu.

Anlatı kahramanı olarak Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın Doktor Ramiz'e yazdığı mektupta yer alan sözcüklerle "müthiş şekilde içtimai", "delilik nöbetlerinde bile sonuna kadar içtimai"dir. Ama, Ahmet Hamdi'nin her romanında üç boyutlu varlığı, yani kişiyi işlerken bu romanında bir tip, yani iki boyutlu bir varlık çizmesinden ya da toplumsal boyutu öne almasından ileri gelmiyor bu durum. Mümtaz'ın ve Cemal'in tersine, Hayri İrdal sıradan biri, ortalama insan. Toplumsal koşulu işlemek için aydın tipinden elbette daha elverişli. Kendi özelliğiyle içinde bulunduğu nesnel koşullar arasında büyük çatışma olduğu için kolayca yansıtabiliyor onu yoğuran kültürü.

Gelgelelim, Hayri İrdal'ın ortalama insanınkini, giderek ortalama aydınınkini çok aşan bir eleştiri gücü, ağulu hicvi var. İlk bakışta, yani gerçeklik açısından yapıntıya bakıldıkta çelişik gelen bu durumu, Halit Ayarcı'nın mektubundaki gibi Hayri İrdal'ın aslında fıkır fıkır bir anlağının olduğunu ama harcandığını söyleyerek değil de, Hayri İrdal'ın bir roman kişisi, yani kurmaca olduğunu, romanda hem anlatıcı hem kahraman işlevini yüklendiği anımsamakla açıklayabiliriz. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adı altında topladığı notların "zihnî macerada bütün entelektüel silahları kendisini hedef almış bir zekâ"nın ürünü olduğu savındadır. Anlatıcıyle kahraman arasında aynı gövdede süren bu hasımlık ilişkisini Freud'ün hiciv üzerine söyledikleri çerçeve düşünebiliriz.

Freud'e göre, hiciv kişinin kendine de karşı yönelebilir, elkişiye de. Hiciv yapan ben, kesin bir üstünlük havasındadır öteki karşısında. Hiciv, öznesi için, özgürlüktür, özseverliğin utkusudur. Ben, dış koşulları hor görerek

kendi yıkılmazlığını kesinlemektedir. Geri çekiliş değildir hiciv yapmak, meydan okuyuştur; uygun olmayan dış gerçekliklere karşın haz ilkesinin utkusudur. Bir baba oğlunun acılarıyla alay etmekte, varlığını küçümsemekte, oğlunun korktuğu önemsediği âlemleri kahkahalarıyle yıkmaktadır. Oğul ya iyice ezilip büzülecektir ya da korkunun pençesinden kahkahanın geniş iklimine geçecektir. Aynı gövdede yaşar baba ve oğul: üst-ben ve ben. Freud'ün deyişiyle "özüne ilişkin daha çok şey öğrenmemiz gereken" üst-benin alafranga kuşak çocuklarını tepeden seyridir *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*.

Mekân olarak İstanbul seçilmiştir. Bir zamanlar, A. Hamdi'ye göre, kültürümüzün en has hali olan, yetkin bir bütünlüğü anlatan İstanbul parça parçadır artık. Sarayın çevresinde etek etek açılan kentin yerini birkaç başlı, her birinin pusulası ayrı bir karmaşa almıştır. Kültürel bozuşma ve ayrışma, öbür yüzünden bakıldıkta, ruh birliğinin sağlığının yitimidir. "Biz şehrin sahibi değiliz. Sadece içinde oturuyoruz." Hayri Efendi, Abdülhamit dönemine rastlayan çocukluğundan küçük Amerika olma özlemleriyle kuşatılacağı günlerine dek yozlaşmayı içinden yaşayacak, kültür ile birlikte parçalanacak, katıldığı her parça kültür ile hiçbir zaman kendini tam olarak veremeden özdeşlenmeği deneyecektir. Kendini bütünüyle veremez, çünkü öyle bir bütün yoktur. Karşısında da bir bütün yoktur. Günün koşullarına göre değişken, kararsız, kendini bilmez bulamaz haldedir toplumun kültürel kişiliği. Parçalanma kaçınılmazdır, çünkü belkemik gövdeyi bütünlük halinde tutacak ya da bu hale sokamayacak denli düşmüştür güçten.

Romanın adı, Tanpınar'ın izlekçesinden, zaman izleğinden türemiştir. Yineleyelim Mümtaz'ın sözünü: "Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman iki kola ayrılıyordu." Birincisi kutlu temel zaman ise, ikincisi gündelik yaşamdır. Osmanlı kültüründe birincisi ikincisine egemendir yazarımıza göre, "Türk ruhu" başlıklı bir değerler dünyasına ayarlıdır toplum ve tarih. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise toplum birinci zamanı, yani kültürel kimliğinin temel öğelerini yitirmiştir. Şok etkisi yaratacaktır *S.A.E.*'ndeki zamanın Bursa'daki billûr avizeyle karşılaştırılması. Tanpınar, *S.A.E.*'nün *Abdullah Efendinin Rüyaları* ile ilişkili olduğu kanısındadır. Doğrudur, Abdullah Efendi keskin bir hicivle yakalamıştır kendi gerçeğini, Oğuz Atay'ı etkilediğini sandığım bir konuşma yapar "ölen varlığının" ardından: "O başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancı idi... Büyüye ve istisnaiye karşı duyduğu aşk onu

zâhiren çok sakin görünen hayatını zehirlerdi...” Olağanüstüye özlem duyan varlığını “azarlayan koca veya baba”ya benzetir. Sanki H. İrdal’ın “büyük hayalleri”yle “küçük hakikatleri” çatışmaktadır *S.A.E.* yazılmadan yıllar önce. “Allahsız bir mistik”tir Abdullah Efendi’nin derin varlığı, Halit Ayarcı’ya göre “mutlakın peşinde” olduğu için zamanına uyamayan, aslında zamanının uyumsuzluğuyla özdeş Hayri İrdal’ı anımsatır. Küçülen “hakikat”ı anlatır H. İrdal: kendi olmaktan çıkma, başkası gibi olmaya çalışma, sonunda dağınık, üslûp birliğinden yoksun bir toplum haline gelme süreci. Yabancıdır İrdal, onun kişiliğinde toplumun kendi kendine yabancılaşması yaşamaktadır. Niyazi Berkes, İdris Küçükömer’in *Düzenin Yabancılaşması* demesini eleştirmişti. Ancak, A. Hamdi’nin anlayışı için geçerli bir başlıktır bu. Çünkü toplumun aslı, özü vardır Tanpınar’a bakılırsa, eski-yeni çekişmesi ve Batı öykünmeciliği yüzünden toplum kendi özünden, ruhundan uzaklaşmakta, derin varlığını nerdeyse yadsır hale, asılsız bir suret haline gelmektedir. Hayri İrdal bu uzaklaşma sürecini “insanla saat, saatle cemiyet arasında”ki ilişkiler ağı üzerinde izler.

Çocukluğunu geçirdiği evde üç saat bulunduğunu anlatır İrdal. Birincisi, romanın temel simgelerinden olan “mübarek veya menhus” adlı alaturka saattır. İki karşıt kavramla anlatılmasının insanbilimsel nedeni konumuz dışı, “bu bağımsız bir saat”tır, “ne ayar ne islah ne tamir kabul eder. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt halinde yaşayan hususî bir zaman”dır. Birinci kutlu zamanı çalan saattır, çünkü “eskilerin hayatını idare eden”dir saat, “Allah’ı bulmanın en sağlam çaresidir”, “sesi su sesleri gibi hemen hemen iç âleme ait, büyük ve ebedi imanların sesi”dir. “Mübarek”in çoğun bozuk olması, arada sırada tok bir sesle kendini anımsatması, hem acunsal zamandan uzaklaşıldığının hem de bu zamanın yok olmadığının, Bursa’daki gibi kendine kapanmış halde bugünün dışında durduğunun göstergesidir. Hayri İrdal’ın iç dünyasının iki kutbundan biri olan Muvakkit Nuri Efendi’ye düzdeğişmeceyle bağlıdır “Mübarek”. “Bu saat” de İrdal’ın “çocukluğunun bir tarafını zaptetmiştir”. Ahmet Hamdi’nin “iç hayatının bütün bir tarafını Bursa’ya borçlu” olmasını anımsatıyor bu durum, sanki aynı izleğin çeşitlemesi. Nuri Efendi, alaturka zamana ayarlı saatlarına kapanmış, yani dengesiz değişim fırtınasına kapısını kapatmış bir eski zaman adamıdır. Çırağı olur İrdal, ondan el alır, alaturkayı öğrenir, yitik ruh bütünlüğünü görür Muvakkithane’de. Bursa’da kubbe altında biriken zaman, “taşta mahfuz rüya” neyse Nuri Efendi’nin eski zamanı

çalan saatları odur. Çok derinde atan bir yürektir Nuri Efendi’nin zamanı. Ahmet Hamdi’nin toplum yaşamının göbeğinde olsun istediği “Türk ruhu”dur.

İkinci saat “bir küçük masa saati”dir. “Birincisi gibi dinî veya uhrevî değildi. Tam aksine olarak laik bir saatti. Hususi zembereği kurulunca saat başlarında o zamanın çok moda olan bir türküsünü çalardı. Radyo çıktığından beri çalar saatler ortadan kayboldu.” diye anlatır H. İrdal. Romandan da çekip gitmiştir bu saat. Geçici görece bir dengenin simgesidir. A. Hamdi’nin *Beş Şehir*’de övgüyle andığı çocukluğunun İstanbul’udur; “mahallelerde”, halk arasında hâlâ “bizim olan *zaman* ve *takvim*”dir. Radyoyu hiç sevmez İrdal, kültür yaşamında bugün televizyonun tuttuğu yeri tutmasına içerler. Çalar saatları sevdiğini yineler, çünkü “pilâv yiyerek ve mesnevi dinleyerek” huzur içinde yaşamış atalarının izini bir ölçüde olsun çocukluğunda sürebilmişliğinin simgesidir küçük masa saatı.

Üçüncü saat “babasının koyun saatidir.” “Pusulalı, kıblenümalı, takvimli, alaturka ve alafranga, mevcut ve gayrimevcut zamanları sayan acayip bir saatti bu.” Kültür kargaşasının, ayarsız gidişin, dünü bugününe uymayan nabzın simgesi. Nuri Efendi’nin “muaddel” adını taktığı saatlardandır. Çünkü “zemberek, tulumba, çarklar gibi her biri ayrı fabrikalardan ayrı işçiliklerden gelmiş” parçalardan oluşan bu saatlar için Nuri Efendi “Ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız.” demektedir. *S.A.E.*’nün üstleneceği görev de bu saatı adam etmek olacaktır.

Nuri Efendi, “Saatle insanı birbirinden pek ayırmamak”la mesleğinden gelen bir anlayışın yanısıra romanda saatın simgeselliğini dışavurur. “Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır. Bu da gösterir ki zaman ve mekân insanla mevcuttur!” Hep birlikte parçalamışlardır öyleyse. İstanbul zaman birliğini yitirmiştir: “... şehrin saatleri birbirini tutmaz.” Bu gerçeğe koşuttur İrdal’ın hali; içine inildikte görülür içinde bulunduğu gerçek: “Tıpkı Nuri Efendi’nin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek tamir ettiği ve zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların muaddel bir halitası, terkip halinde eseriyim.” diyerek anlatmıştır iç dünyasının daha önce de değindiğimiz iki kutupluluğunu. Karşıt zamanlar birbirine düşmüştür elbette. Toplum, bilinçsiz bir yenileşmek, kabuk değiştirmek isteğiyle kıvranmaktadır. “Nuri

Efendi zamanın sahibi idi.” Gerçi yeni kültür de “zamana tasarruf etmek” amacındadır için için, ama hangi yoldan!

Yinelemekten kaçınmayalım: Hayri İrdal halktan biridir. Alt üst olmuş “Türk insanı”, İstanbul çocuğudur. “İman” sözcüğünün ekseninde kurulmuş, yüzyıllar boyunca pekişmiş tin bütünlüğü çözülmektedir. İstanbullu artık sahibi değildir kentin: “kendini evinde hissetmemektedir.” Kuşku almıştır yaşama topluma değerlere duyulan inanın yerini, güvensizlik, ortada kalmışlık duygusu. Orada burada, ne aradığının adını koyamadan sürtecektir Hayri İrdal. Bir yandan 1906’da “İstanbul’a şöhreti yayılan” Seyit Lütfullah; “maddeye ruhan tasarruf etmek” isteyen düzmece gizemci: “iman”ın yozlaşmışı. 1960’lara dek sürmüş bir İstanbul miti: define avcılığı: “Kayser Andronikos’un hazinesi bulunacaktı”: yanlış umut. Öbür yanda, “Darülbedayi tiyatrosu, Antuan’ın hiçbir şey anlamadığım dersleri...” Artık ne alaturka eski kıvamındadır ne de Hayri İrdal alafrangayı sindirebilmektedir. “Beni bu acayip dünyadan, yorgunluğunu bir türlü anlayamadığım bu kargaşalıktan Birinci Dünya Harbi kurtardı. Onunla sanki ilk defa ayağım toprağa bastı. Fakat çok geç kaldığımı hissediyordum.”

Çok geç kalan, bütün bir kuşak, bütün bir kültürdür. Roman boyunca düze çıkabilen tek kişi vardır: İrdal’ın oğlu Ahmet. Çevresinin güdümünde yaşamaktansa burnunun dikine giden sağlam bir aydındır genel çizgileriyle. Ama, onun yanıbaşında oluşan bir toplum vardır ki, “yabancı daüssılaların idare”sinde düzmece bir kültürdür.

Ahmet Hamdi, düşüncelerini inceleyenlerin sık sık başvurduğu *Asıl Kaynak* adlı denemesinde Cumhuriyet’in eskiyle yeni arasındaki “denksiz mücadeleye son verdiği”ni ileri sürer. Bu sav, denemenin bütününe, giderek yazarın düşünce toplamına göre okunursa, gerçekleşmişten çok gerçekleşmesi için ilk adım atılmış bir durumdur yazarımızın andığı. Tanpınar’ın daha sonraki adımları nasıl değerlendirdiğini S.A.E. pek güzel göstermektedir.

Yeniye dönüktür 20. yüzyıl Türkiye’sinin yüzü: Batı’ya. Ne var ki, geçmişiyle bilinçlice bağ kurmaktan kaçınmakta, atılımı “devam zinciri”ne halkalanamamaktadır. Batılılaşma özleminin sonucu Fransa’ya, İngiltere’ye, nihayet Kaf Dağı’nın ardındaki Amerika’ya öykünerek Batılı olma, kendinden uzaklaşma, kişiliksiz bir batılılaşmadır. Genel ama doğru

bir deyimle, *çağdaşlaşma* devrimini çıkmaza sokmuştur öykünmecilik, “melez levanten zevki, ...onun taklitkâr ruhu...”

Hayri İrdal’ın 1923 sonrası dünyasında olumlu tek bir öğe bile yok gibidir. Dağılan konak, kalıt yüzünden birbirini yiyen akrabalar, “dar ve karışık hayat.” Memurdur İrdal, “bir türlü aşamayacağı bir çemberin içinde durmadan çırpınmaktadır.” Ancak, raslantılar, sıradan bir küçük kentsoylununkinden çok daha renkli kılar kahramanımızın yaşamını. Doktor Ramiz çıkar karşısına: “ezelden kısmeti”, şarlatan bir ruhçözümleyici. A. Hamdi, ruhçözümlemesini aşağılamaz Doktor Ramiz’in kişiliğinde; bu bilimi yaşama uygulamak yerine yaşamı bilime uygun kılmak isteyen “kuramcı aydın” tipi ile alay eder. Doktor Ramiz’in yanısıra “nizamıâlemcileri” tanır anlıksal tarihimizin pek ünlü kahvelerinden birinde: “Dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan” aydınlarımızı. Kahvede iki türlü insan daha vardır: “Günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerin” insanları olan “esafili şark” ve kent yaşamına ayak uyduramamış lumpen tavırlı “şiş taifesi”. İstanbul halkının temsilcisidir kahve ahalisi. “Kendi şeklini yaratamamış bir hayatın” ürünüdürler, “Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi, yarı şaka bir hayat!” sürerler. Özsuyu çekilmiş bir ortamdır bu. Gönül ve zihin uyuşukluğunun yanısıra “iki dostun... bir hesap yüzünden pençe pençeye gelebileceği” kadar çığırından çıkmış birlikteliktir. Bu arada karısı Emine’yi yitirmiştir kahramanımız, sokakta uğradığı bozgunlara misilleme olan yumuşak varlığı. Yeniden evlenir ama ikinci karısı ve ondan ayrılmayan baldızı, birer “Holywood delisi” olarak İrdal’ın koşulunu iyice tatsız hale getirirler. Emine öldükten sonra “artık hiçbir şeye inanmayan” adamdır İrdal. Yeni evliliği pekiştirir bu halini. Yaşadığının adını acımasızca kor: “abes”.

Günlük yaşam cehennemi. Daha doğrusu, *Ölen Adam*’da D.H. Lawrence’ın betimlediği bir durum: insanlar günlerini büyük güne uyduramadıkça her şey yıkımdır. Çevresindeki çember gittikçe daralan İrdal “biraz ruh ve imkân genişliği”ne özlem duymaktadır. Tanpınar’ın temel izleklerinden biri öne çıkar gene. Daha önce de gördük şiir haline ermek için günlük kaygılardan, küçük hesaplardan arınmak gerektiğini. Birincil zaman unutulmuşluk çukurunda durdukça geriye kalan yaşam, olumsuzun tâ kendisidir. “Mavera ile temas” özlemi çeken Abdullah Efendi’ye benzer Hayri İrdal. “Yaşananların hiçbirini asıl kendi çehrelerinde tanımamıza

imkân yoktu" der. "Herşey bir hokkabaz şapkasından çıkar gibi"dir. Abdullah Efendi de aynı karabasanın avı olur. "Delice bir mahşer"in ortasına düşer, parçalara ayrılır, "tam bir rakam" olamamaktadır. Ne topluma ne değerlerine duyulan güven, ne yaşamaktan alınan tad; yoktur böyle şeyler. Gününü gün edenlerin arasında Hayri İrdal itiraf edilmeyen bir korkunun somutlaşmış hali olur: "*Biraz sonrası* dediğimiz şeyden korkuyordum." Oysa İsa "Biraz sonranı seveceksin" demişti. Yazgı yabancılıktır. "Her dakika yeni bir zillet" olarak tanımlanır. Hülyaların, düşlerin, acunsal sarmaşığın yerini "çürümüş yosunlar gibi Hayri İrdal'ın kollarına ve vücuduna sarılan, daha derinlere çeken köksüz asabiyetler, süreksiz ümitler, yersiz inançlar" alır.

Ama bu "abes bataklığından" kurtulmak fırsatı da çıkacaktır kahramanımızın karşısına: Halit Ayarcı. Girişimci kişiliğiyle, oynadığı devingen adam rolüyle çağdaş görünen Ayarcı, İrdal'a "dürbünün bakılacak yerini gösterir." Ayarcı'nın işlevi can alıcıdır: kentin bütün saatlarını bir ayara bağlamak, zaman birliğini kurmak.

"Sabaha doğru"dur bu bölümün adı. İrdal, "müteşebbis" Ayarcı sayesinde "refaha, ikbale, insanın hakikî kıymetlerini yapan umumi hizmete... nail oldum" der. İrdal, Halit Ayarcı ile yaptığı işlerin yararlılığına inanır gibidir. Ama bu tümcesinde asıl önemli sözcükler "refah" ve "ikbal"dir elbette. "Umumi hizmet" bilinen kılıftır. İrdal, "çağının adamı"nın yanında" hayatı kendi teknesinde yoğuracağı bir hamur" olarak görmekte, S.A.E.'nü "dünyanın en yeni, en faydalı müessesesi" saymaktadır. "Umumi hizmet" sözünün altında kişisel yükselme hırsı, sınıf atlama hevesi, Batı dünyasının yedeğinde yaşayan gönüller bulunmaktadır. İstanbul'un "asri" yaşantısı keskin bir hicvin konusu olur.

"Saat bir vasıta, bir alettir. Tabiî mühim bir alettir. Terakki saatın tekâmülüyle başlar. İnsanlar saatlerini ceplerinde gezdirdikleri, onu geçmişten ayırdıkları zaman medeniyet en büyük adımını attı. Tabiattan koptu. Müstakil bir zaman saymaya başladı." diyerek zamanın hangi kanadında yer aldığını açıklamaktadır Halit Ayarcı. "Tabiatle işbirliğini sağlayan" eski ustaların, insanı acuna ulamış uygarlığın tersine, yapma bir kültürün savacısıdır Ayarcı. İnsan-doğa-toplum birliğini değil küçük *Amerika* olmağı amaçlayan, özü kendi olmayan bir kültürü temsil etmektedir. Eskiyi dışlamağa çalışmakla yanılgıya eşitlenen yeniliğinin

niteliğini şu sözü iyice açığa çıkarmaktadır: "Siz mutlakın peşindesiniz. Ne garip bir saatçinin mutlak değerler peşinde koşması, zaman gibi izafî birşeyle meşgul olan bir adamın... Hakikaten anlamıyorum." Ayarcı, bu sözüyle, yeniden, Mümtaz'ın altını çizdiği karşıtlamı dile getirmektedir. Göreceye güncele bel bağlayan, saltık tözü kulak ardı eden kültür çepçevre kuşatmıştır Hayri İrdal'ı: "Değişeceksiniz Hayri Bey, değişeceksiniz... Saatleri Ayarlama Enstitüsü her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaçtır."

Herkes inanacaktır. Tanpınar'ın, toplumun eksenini oluşturacak yeni değerler yaratılırken eski âlemimizden kopulmaması, yoksa köksüz, daha doğrusu kendi kökünü kavrayamayan bir kültürün ortaya çıkacağı düşüncesinde olduğunu imledim sık sık. *S.A.E.*'nün ereği "yeni hayat, yeni insan" yaratmaktır. Bu savsözü Tanpınar'ın izlekçesi çerçevesinde değerlendirirsek, kurumlarda oluşan ikilik, eskiyi reddedip Batı'ya öykünerek aşılmaya çalışılmıştır. Hayri İrdal'da somut karşılığını bulan iç insan da aynı yazgıyı yaşamaktadır, göreceye evrilmek hevesindedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, bir yandan bütün insanların, saatların sultanı haline gelirken, öbür yandan yeniden örgütlenme, düzenlenme çabasını simgelemektedir. İstanbullunun zihnine yerleşen yeni saat anlayışı yalnız bugüne değil geçmişe de egemen olur. Geçmişe bugünün giysisini geçirir. İrdal, saat konusunda ardarda kitap yazmaktadır, ama bir türlü Nuri Efendi'yi, gerçek bir saat ustasını anlatamaz bu kitaplarında. Bir Şeyh Zamanî Hazretleri çıkarılır ortaya. Sözde 17. yüzyıl sonunda yaşamıştır bu zat, ama kafa yapısı, S.A.E.'nü kuranlarınkiyle örtüşmektedir. Öncüdür, çağını aşmış olduğu için ancak bugün anlaşılmaktadır sözde. Böylelikle geçmiş bugüne bağlanmıştır, ama "kökü mazide olan âti" değildir bunu yapanlar, çünkü kök bugünün tasarımıdır. Şeyh Zamanî, eskil giysili "asrî" kişidir. Tanpınar'ın deyişiyle, "Tanzimat'tan beri edindiğimiz yanlış tarih telâkkisi"nin ürünüdür.

Yanlışlıklar silsilesidir gönlümüzün "Tanzimat'ı". Büyür *S.A.E.*, Ayarcı hırslıdır, İrdal kendini bulduğunu sanmaktadır. Bir milyon köylü çocuğunun kolunda *S.A.E.*'nün sattığı oyuncak saatlar vardır. "Şehrin saatleri... hâlâ gereği gibi muntazam işleme"se bile saata bakma, vakti ölçme alışkanlığı yerleşmiştir. Devingen yeni insan doğmaktadır sanki. Ancak *S.A.E.* yerli üretim yapan değil dışalımcı bir kurumdur. Dışarıdan getirdiğini

satmaktadır. Zamanın ruhsal olduğu denli iktisadi kökü de dışarıdadır. Halit Ayarcı "yurdun en iyi saat masaları bizim inhisarımızda" derken özel girişimci gelişmenin iktisadi ve ruhsal yönlerini aynı tabana oturtmaktadır. Dışa bağımlı iktisat ile öykünmeci kişilik aynı periferik ülke gerçeğinin iki yüzüdür.

Elbette "her mevsimin bir sonu vardır." Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne "Milletler arası Saat Tröstünün büyük yardımına mazhar Saatleme Bankası" eklemlenir. Bugünkü bankalar dizgesini öncelemektedir bu durum. Dışsatıma da yönelir *S.A.E.:* "Uzak ve yakın Şarkta, bazı Avrupa memleketlerine." Çokuluslu şirket dizgesi başarıyla işlemektedir ve artık sermayenin kendini anıtlaştırma zamanı gelmiştir: "Müessesenin modern mahiyetine ve adına dıştan ve içerden uygun bir şekil, orijinal ve yeni üslûpta" yapılacak bir merkez binasıyle. Hayri İrdal üstlenir binanın biçimini tasarlama görevini: saat biçiminde olacaktır, İrdal'ın cebindeki eski saatın tersine yuvarlak değil dikdörtgen.

Alkışlarla karşılanır İrdal'ın hazırladığı tasarı: "İşte... Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de feyzini verdi. Devrik cümle düşmanları Hayri İrdal'ın muvaffakiyeti karşısında bakalım ne yapacaklar?" Bu söz ile bütün bir kültür açıkça gırgıra alınmaktadır. Sözün siyasal kökeni kurcalanırsa görülecektir ki, özel girişimcisi de laik Batıcısı da aynı kaba konmakta, aynı yanlışın öğeleri olarak değerlendirilmektedir. *S.A.E.*'nün yerleşeceği gülünç yapı, köksüz yeniliğin gülünçlüğüdür. Mimari ile kültürel kimlik arasında örtüşme vardır yazarımıza göre. Nasıl Süleymaniye Camii Osmanlı İmparatorluğu'nun görkemini, kıvamını bulmuş tin bütünlüğünü anlatıyorsa, *S.A.E.* de yeninin garipliğini, saçmalığını anlatmaktadır. Hiçbir "hakikî mimar" beğenmez bu yapıyı. İrdal'ın tasarısı, kültürel kimliği yansıtan mimari sanatı açısından çürüğe çıkarılmaktadır.

Dahası: *S.A.E.*'de çalışanlar oturmak istemezler "saat" biçimindeki evlerde. Yenilik girişimi çizmeyi aşmıştır. Yenilik ideolojisi, kolayca yoğurduğu sıradan insanların varlıksal sınırlarından ileri gitmiştir. "Hayatlarında emniyetli ve sağlam olmayı tercih eden" insanlardır bunlar, Ayarcı denli gözüpek olamazlar. Gösteriş, bu insanların gözünde işlevsizlik kertesine varmış, Ayarcı'ya sağladıkları desteği çekmişlerdir. Her şeyden önce inanılmayı gerekseyen *S.A.E.* kuşku konusudur bundan böyle. Kurum

çöküş dönemine girer. Dışarıdan gelen bir denetçi heyet ölüm fermanını yazacaktır.

Heyet Başkanı “telefona koştu ve 035’i arayarak saatin kaç olduğunu sordu. Aldığı cevap üzerine evvela duvardaki saate, sonra yüzüme baktı.

— Böyle bir kolaylık varken bu müesseseye ne lüzum var? diye sordu.”

Romanın canalıcı sahnesi, ne ki gereğince yoğunlaştırılmamış, bana kalırsa. Hicivin bitirici kahkahası olmak savındadır bu sahne. Çünkü tek bir deviniyle bütün bir yenilik serüveni hiçe indirgenmekte, gereksiz kılınmaktadır. Kentin saatları birbirini tutmasa da doğruyu söyleyen, sorana yanıt vermeye her an hazır bir saat vardır İstanbul’da. Unutulmuştur, soranı yoktur, *S.A.E.’*nün tuhaf yöntemlerini herkes benimserken, o, bütün yalınlığına karşın yaşamın dışında kalmıştır. Gene de vardır ama, Bursa’da kubbe altında biriken birincil zaman gibi. Arayana açımlayacaktır kendini. Doğru saatı söyleyen ses, Bursa’daki, İstanbul’daki birincil zamanın tâ kendisidir.

Heyet Başkanının sorusunu “Bu aşağı yukarı *S.A.E.* kurulduğundan beri benim Halit Ayarcı’ya sorduğum sualdi” diye karşılar Hayri İrdal. “Holywood delisi” Pakize de kocası Hayri Bey’in “banjo çalan adam” olmasını istemiştir hep. İrdal, bütün bir roman boyunca okura sezdirdiği bir kuşkuyle karşılamıştır bu isteği. Aslında kuşku bütün *S.A.E.* girişiminin üstüne düşen gölgedir. Ayarcı’yı göklere çıkarmasına karşın bir türlü içi rahatlamaz İrdal’ın, toplumsal iç insanın “asrî”leşme çabası “kendisine karşın” kendisinden uzaklaşma biçiminde olmuş, bir fiskede yıkılacak bir sırça köşk yapımıyle sonuçlanmıştır. Gelgelelim, girişimini tam anlamıyle yenilgiye eşit tutmamaktadır kahramanımız, tutamamaktadır, çünkü kendinin, *derin ben*’inin bilincinde değildir. Yaşaması öz/gün bir kültüre ayarlanmış değildir.

İrdal’ın anlatısında Tanzimat ile başlamış bütün bir toplumsal değişim süreci olumsuzlanmaktadır. Tanpınar, M. Kaplan’a yazdığı bir mektupta şöyle der: “Bu kısa ömrümde dört devir gördüm: Hürriyet devri, mütareke devri, Cumhuriyet devri, demokrasi devri. Buna az çok bildiğimi sandığım Tanzimat ve Abdülhamid devirlerini de ilave edersek, altı devir olur. Aziz vatanımda işlerin nasıl başladığını ve gevşeyip bittiğini az çok bilirim... Türkiye Üçüncü Ahmed’den beri daima yeniden başlar.”

Tek düze çıkan İrdal'ın oğlu Ahmet'tir demiştim. İrdal, S.A.E.'nden kuşkulanan yanıyle bakar oğluna, "onu inkâr ettiği için hiç kızmaz." "Biliyordum ki bana benzememesi tek kurtuluş çaresidir" der. Ahmet "kendisini de yenmiştir." Babasından, Ayarcı amcasından, üveyanasından, onu kuşatan kültürel devinimden kurtarmıştır kişiliğini. Ne oldu Üçüncü Ahmed'in adaşına? Roman yanıtı bize bırakmış, bir çağ ile birlikte bitmiş: yani Türkiye 1960'da yeniden başlarken...

V. Tanpınar'ın Şiir Hali Olarak Mümtaz

"Bir iç nizamı arayan" Mümtaz ikiliklerin adamıdır. Karşıt kavramların oluşturacağı bir ikilikler dizisidir Mümtaz'ın iç serüveni. Titizlikle kurulmuş, yazınımızın belki de en iyi yazılmış kişisidir Mümtaz. A. H. Tanpınar'ın temel ikiliklerini Mümtaz'ın kişiliğinde işlediğini görürüz. Mümtaz'ın çocukluğunun geriye dönüşlerle anlatıldığı ilk bölümde bütün bir ruh haritası çıkarılmıştır. Mümtaz'ın derinliklerindeki yoğun tabaka bir aşılmazın, bir saltıkın ağırlığı, ürperticiliğiyle verilmiş, "talih" denmiş, kişilik yapısı alınyazısına eşitlenmiştir.

Mümtaz için Ahmet Hamdi'nin şiir hali diyorum. Çünkü yazarımız, Antalyalı genç kıza yazarken altını çizdiği iki Akdeniz deneyimini de yaşatır Mümtaz'a, şiirlerindeki duyguyu, duyumu, sorunları yükler. Tanpınar'ın izlekçesinin irdelenmesi bakımından Mümtaz ve *Huzur* çok daha elverişli bir malzemedir, Tanpınar'ın şiirsel düzyazısı şiirini gene aşmıştır çünkü.

Mümtaz, hem baba hem hoca bellediği İhsan Ağabeyinin karısı Macide'yi düşünürken "benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti" der. Ya geriye kalanı: "garip teheyyüç": onun iç benliğini yapan, o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabaka": Mümtaz'ın güneş almayan yanı.

Güneş batarken gömmüşler vaktinden önce ölen babasını; kızıla keser gök, Mümtaz erkenden tanık olur ölüme, belkemiğine dek ürperir. O gece düşünde "babası her akşam yaptığı gibi büyük kesme billûr lambanın şişesini çıkarmış, onu yakmaya çalışır", ama olanaksızdır bu. Simgesel değeri altına denk billûrun da ışıltısı bitmiş gibidir babanın ölümüyle.

Hemen ertesi gün başka bir ölüm tanır Mümtaz: bir genç kızın koynunda, ten sefasında tattığı tükenme duygusu, isteğidir bu ölüm. İsteğin "son haddinde, şuurun kaybına vardığı" anda "insan ve etrafı âdeta birleşir". Sabah uyandığında "kendisini genç kızın kolları arasında... bütün uzviyetiyle kendisine sahip bulur."

Bu iki anıyle izlekçenin iki ana çizgisi çekilmekte, yön verilmektedir romanın akışına. Bundan böyle Mümtaz siyah ve beyaz ölümlerin arasında

gidip gelecektir; geleceği “bu ikiz tesadüfe bağlıdır”. Tanpınar’ın anılarıyla uyumlu bir gelişimdir Mümtaz’ınki. Tanpınar da kendisinde ölüm düşüncesinin çok erken yerleştiğini söyler: 15 yaşında Musul’da bulunduğu sırada. Anasını yitirir, hummaya tutulur, “hastalıkla, açlıkla kemirilmiş insan yüzleriyle” çevrilidir. “... ezan sesleri, selâlar, ölüm düşüncesini adeta içine hakkeder.”

Mümtaz anasıyla el ele iner Akdeniz kıyısına. Tanpınar ise “yeni bir hayat başlıyordu” diyerek anar Güney-Doğu’dan Akdeniz’e gelişini, ama bir yandan da “olan olmuştu” der, “Arap selâları ve korkunç düşünce içime yerleşmişti.” Akdeniz iklimi dirim yolunu açar ölümün içinden gelen Mümtaz’a. Mümtaz nerdeyse kucaklamıştır Akdeniz’i: “Burası Akdeniz’di. Mümtaz, Akdeniz’in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyle insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan ve her dalgayı, her kıvrımı kendi kenarlarıyle göze nakşeden sarahatin, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl dolduğunu hülasa, üzümle zeytini, mistik ilhamla vâzıh düşünceyi, en çetin ihtirasla ferdî huzur endişesini elele yürüten tabiatın mahiyetini sonradan kitaplardan öğrendi. Fakat onları o yaşta bilmemesi, onlardan lezzet almaması demek değildi. Buradaki zamanı, hayatının sürüp giden kötü tesadüflerine rağmen onun için ayrı bir mevsim oldu.” Tanpınar’ın Akdeniz kıyısında karşılaştığı ama karşılaştığı anda çok küçük olduğu için çözemediği “psikolojik muamma”dır bu ayrı mevsim. Dahası: Mümtaz, yazarı gibi, akşam vakti Akdeniz’in karşısındadır. Akşam vakti, “mevsim gibi bereketli, velût saat”, “tabiatın bize her taraftan ‘ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkibine karış, her şeyi unutur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun’ dediği saat”. İşte Akdeniz’in gizemli esini! Mümtaz “bu sesi ta belkemiklerine varıncaya kadar duyar”. “Çocukluğunda pek mühim bir devirde çok yalnız kalan Mümtaz”, her şeye karşın, deniz kıyısına tek başına gitmeyi, “bu hazzı tek başına tatmayı”, yani yalnızlığı sevmektedir. Böylece “dar hayat”ı, yani insanlığını aşarak “geniş ve munis tabiat”ın koynuna girmektedir. Kadın gövdesine ulanırken tattığı bütüne kaynama duygusunun çeşitlemesidir bu. Doğa ve kadın, birkaç satır sonra, Mümtaz’ın ayrı düştüğü saltık gövde olacaktır. “Bazan da daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışını ve

yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüşünü seyrederdi.” Akşam vakti seyrettiği su bir ayna gibidir, çekici buyur edici bir ayna. Ana rahminin çağrısıdır Mümtaz’ın duyduğu ses, ölümdür. “... suyun sesi aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.” Elbette, burada ölüm aşkın ötesine geçmekte, çatallanmakta, iki anlamı birleşmektedir. Siyah ölüm öne geçer birden. Işık, su, ayna, kadın gibi huzur ortamının yumuşak öğelerinin yanısıra kayalar da vardır sahnede, “fakat olan olmuştu” tümcesini yinelemek için. Kayalar ölümdür, daha doğrusu hiçliktir.

Mümtaz, “bu karanlık aynada... tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını... her an bu uğultulu davete koşmaya hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğunun aynası olduğunu görünce yerinden kalkar, “kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından” dar yaşamına geri gider. Kayalar, ışık yansıtmayan karanlık, özdeğin en katı hali, inorganik gerçek, “hayattan boşaltılmış”lığın simgesi: “biz hayatın dışındayız derlerdi, hayatın dışında... O her şeyi besleyen hayat suyu bizden çekilmiştir. Ölüm bile bizim kadar kısır değildir.” Kayaların “hayat dışı” oluşu ölümün anlamlarına daha bir açıklık kazandırıyor: bir yanda muradına erme, bütüne katılma olarak ölüm, yani tinsel bir aşama; öbür yanda ise, inorganik özdek kılığında ölüm. Sudan, devinimden yana Tanpınar. Huzur ortamı organik olmayanı dışlar.

“Huzur romanında Antalya’dan bahis vardır. Hastane başındaki kayalar, Güvercinlik ve deniz, Mümtaz’ın iç hayatının âdeta örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lazımdır.” diyen Tanpınar, şiirinde de işlediği Güvercinlik adlı deniz mağarasına götürür kahramanını... “Bir oyuktan yer altına girer” Mümtaz, “zifiri karanlıktan”, uzun bir dehlizden geçerek apaydınlık bir iç mağaraya varır, güne açık, “durgun... berrak sulu... bir havuza benzeyen gölceğiz”e. “Denizin oyduğu kaya parçası içinde” ışık ve suyun yelteklerini saatlerce seyreder küçük Mümtaz. Suyun uğultusunda “neyin, hangi sırrın daveti vardı?” sorusu Mümtaz’ın zihninde yanıtsız kalsa da, simgeler okura bir karşılık vermektedir. O sert kaya aşılmış, özsuya varılmıştır. “Yekpare bir zaman” yaşamaktadır Mümtaz. Havuz gibi genişleyen suyun hasmıdır kayalar, yenilmişlerdir deniz mağarasına doğru aşıldıklarında. Bir an inorganik katılık da aşılmış gibidir.

Ama hastadır Mümtaz’ın annesi; “o hafta içinde bir gece sabaha karşı öldü.” “Ölmeden evvel oğlundan su iste”r. “Mümtaz’ın hafızası bu son ânı olduğu gibi tespit etmişti”r. Çünkü saltıkın istenişidir bu. Susayan ceylan son bir atılım yapmıştır dirimin eğrisine doğru. Mümtaz, bundan böyle, boyuna ana rahmine çekilecek, saltık gövdeyle bütünlüğü arayacak, onunla birlikte susayacaktır. “Dar hayat”ın sınırlarını özlem ve istek zorlayacaktır.

Anasının ölümünden sonra İstanbul’a, kendisine bakacak akrabalarının yanına gidecektir Mümtaz. Akdeniz kıyısından ayrılış günü bir ikilem halinde örülmüştür. “Her taraf güneş içinde idi.” Güneş “her tarafta billûr sazlarını kurmuş, o acaip, sarî, her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu... herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştu”.

“Yalnız bir kişi, ona öyle geliyordu ki, yalnız kendisi bu ziyafetin dışındaydı. Talih bir iradesiyle onu herkesten ayırmıştı.”

“Ne olacaktı?” Mümtaz’ın serüveninin bu kertesinde romanın izleksel tabanı genişlemektedir. Mümtaz, yalnız doğanın kutlu birliğinden ayrı düşmüş değildir. Öbür insanlardan da ayrıdır. Doğanın yanına toplum gelmiştir. Bir imdir bu ayrılık, alna yazılı bir im. Mümtaz’ın ilerde aydın olarak yaşayacağı halktan uzaklık durumuna başlangıçtır. Mümtaz’ın şimdi yaşadığı umarsızlık, umutsuzluk, romanın sonunda iyice koyulaşacak bir yalnızlığın ilk halidir. Dar yaşamdan “geniş ve munis tabiata” geçmek olanağı kalmamıştır sanki. Güneş, neşe batar Mümtaz’a, tiksinti duyar. “Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer.” Bu kez de ölümün iki anlamı birleşir. Hem ana gövdesi özlenir, hem de “hayatın dışında”ki karanlık. Varlığın dışına çıkmak bir kurtuluşmuşcasına istenir. Vapur bile “simsiyah cüssesiyle” bu türden bir ölümü simgelediği, Mümtaz’ı simsiyahlığına alıp götüreceği için çekicidir.

Mümtaz için İstanbul yeni bir yaşam mıdır? İzlekçe açısından, güneşli yanının serpilmesidir yalnızca. İhsan ve karısı Macide’nin elinde yetişir aydın Mümtaz. Fransızca öğrenir, yazına açılır. Osmanlı kültürüyle içli dışlı olur, tam bir İstanbulludur artık.

Romanın ilk bölümünde kültürel öğeler pek az yer tutar. Ölüm, korku, istek, hepsi doğallık derecesinde çıplaktır. Üstelik, Mümtaz’ın bütün alt-yapısı bu bölümde örülür. İstanbul’da edineceği kültürellik, bu alt-yapıyı değiştirmez, giysi gibi üstüne geçer.

Huzur'u okuyanlar İhsan'ı Yahya Kemal'e benzetirler hep. Tanpınar'ın "ecdat" bellediği, nerdeyse taptığı şaire. Nitekim, "millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır" derken Tanpınar, Y. Kemal'i zihinsel bir baba saymıştı. İhsan, Y. Kemal'in tarihçi yönünü canlandıran kişidir, "sanatçı değildi. Yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada gitmişti". Şiiri musikiyi sever, ama bunları yaşaması hedonistcedir. Mümtaz gibi, bir "rüya hali"ne, bir "vecd hali"ne *einfühlung* kılığına sokmaz sanat ile ilişkisini. İhsan'ın Yahya Kemal'den şair olmamakla ayrılması *Huzur*'un izlekçesi açısından bir gerekliliktir. İlk bakışta, İhsan'ın şair olmaması, Tanpınar'ın şiir halinin, şiir anlayışının, estetiğinin Y. Kemal'inkiyle olan çatışkısının *Huzur*'a sızmasını önlemek içindir. Ama, İhsan'ın sanatçı olmaması, Mümtaz'a göre işlevinin bir gereğidir daha çok. Bir us adamıdır İhsan. Böylece us-gönül ikileminin işlenmesine yarayacaktır. Ayrıca, Mümtaz toplum ile, halk ile kaynaşmışlık duygusunu yaşayamazken, İhsan "tam bir kabile adamı" rolündedir romanda. "Ferdiyetini" toplum içinde "idrak eden", toplumsalı varlığının asal boyutu sayan kişidir. Ruh bütünlüğünü "hayata muhafazasını istediği çerçeveler içinden bakar"ak sağlamıştır. Bu çerçeveleri "benim şahsiyetim, tarihî benliğim" diye tanımlamaktadır. Tanpınar'ın ve Mümtaz'ın iç dünyası için o denli önemli olan gizemciliği "Mistiklerdeki vecd haline girmek ve denizde kaybolmakla hiçbir şey kazanmam ve etrafıma da kazandırmam" sözüyle dışlamaktadır. İhsan, toplumsal yönü güçlü, topluma bağlı bir aydın olarak, Mümtaz'ın yalnızlık haddinin karşısında yer alır. Ancak, toplumdaki konumuna bakılırsa, bir halk adamı, halkın adamı değildir İhsan. Ne yapsa etse, *Sahnenin Dışındakiler*'den biridir aslında. Gönlü zihni eski zamana, Osmanlı âlemine aittir daha çok. Elbette, bir bakıma İhsan Tanpınar'ın gönlündeki toplum modelinin adamıdır. Eski kültürümüze bağlılığı, milliyetçiliğinin yanısıra batılıdır. Fransa'da öğrenim görmüştür, ne ki, "Türkiye'ye dönünce Jores'ten vazgeçer, kendi hayatımızın kaynakları etrafında dolaşır". Paris'ten *Dergâh*'a dönen Yahya Kemal gibi. Bulur bu kaynağı: çağcıl Osmanlıdır İhsan. İçinde yaşadığı toplumu tarihsel varlığıyla, bugün geçirmekte olduğu kültür bunalımıyla tanımış, kültürel ikilemi gidermenin yolunu eski kültüre bağlı bir yenileşmede görmüş, edindiği toplum ve tarih bilinciyle kişiliğini dengeli, sağlıklı biçimde kurmuştur. Ahmet Hamdi bir denemesinde bireyin toplumla kaynaştığı ölçüde sağlıklı olacağını söyler. Toplum yaşantısına karışmaktan çok öznel, bilinçte, ruhta bir kaynaşmadır sözünü ettiği. İhsan'ın da başardığı budur.

Mümtaz'ın kuramadığı "ruh bütünlüğünü" kurarken, bireysel eğilimlerini değil toplumsal birlik öğelerini temel almıştır. "Türk ruhu" ile kaynaşması İstiklal Savaşı'nda da gösterir kendini, Cemal "müteredditler" arasındayken o sahneye çıkmıştır. Cemal nice "marazî hal"lerden geçerken İhsan kendini topluma verir. Cemal'in karşısında İhsan "herkesi kendine tercih edebilen", "kendinden ayrılarak Anadolu'ya gidebilen", kişiliğini Anadolu'da yapılan dirimsel atılımla bütünleştiren kişidir. Mümtaz'ın karşısında İhsan, Mümtaz'ın bir türlü gerçekleştiremediği "iç nizamı" toplumsal boyuta ağırlık vererek kuran kişidir. İhsan nereden sonra halk adamı değildir? Bu soruyu, Tanpınar'ın izlekçesinde önemli bir damar olan halk-aydın uzaklığını işlerken yanıtlayacağım.

Huzur romanının şimdiki zamanı İhsan'ın hastalığıdır. Öbür olaylar geriye dönüşlerle anlatılır. Nerdeyse simgesel bir hastalıktır bu. İhsan'ın ölümüyle eşzamanlı olacaktır Mümtaz'ın bitimi. İhsan'ın ölümü, bağlandığı değerler ve zevk âleminin sonu, toplumsal üst-benin ortadan kalkışıdır. Mümtaz'ın yaşamının ilk önemli durağı babasının ölümü idi; iç serüveni İhsan'ın ölümünden hemen sonra bitecektir. İki ölüm arasında zorlu bir yaşama, kendini aşma kavgası vermiştir Mümtaz.

Mümtaz'ın güneşli yanı İhsan'a, Macide'ye, Osmanlı kültürüne bakar. Ancak, ışığın en bol olduğu mevsim, Nuran ile yaşadığı aşktır. Mümtaz-Nuran ilişkisi, kadın ve aşk izleklerinin olağanüstü bir güzellikle işlendiği bir bölüm oluşturur. Mümtaz'ın bir kişilik dünyası, aynı zamanda "belkemiği yalnızlıktan ürperen kadınsız erkeğin dünyası"dır, doğal olarak. Çoğalacaktır Nuran'ı sevdikçe, doğaya, kültüre, Varlığa açılacak, o içinde çöreklenmiş duran yalnızlık duygusunu, sert kayaların görünümünü aşacaktır. Neden Nuran? "Mümtaz için kadın güzelliğinin iki şartı vardı. Biri, İstanbul'lu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek. Üçüncü ve en büyük şartı, tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek... büyük ve geniş suları, dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakin, besleyici olmak..." Anasından, köylü kızından, Macide'den sonra Nuran, öncekilerin ayrı ayrı özelliklerini kendinde toplayan nerdeyse yetkin bir kadın olarak yer alır Mümtaz'ın iç âleminde. Biraz önce alıntıladığım ve Nuran'a benzemeyi tanımlayan satırlarda Nuran'ın deniz mağarasının niteliklerine sahip sayılması da gösterir bunu. Sudur Nuran, dirimin orta yeri. İstanbulludur Nuran, zevkiyle, edâsıyle; Mümtaz'ın bağlı olduğu kültürün özeğinde: Boğaziçi'nde yetişmiştir. İstanbul'un bir

parçasıdır Nuran, Mümtaz ile “yanyana, adeta vücudu vücuduna girmiş” olması, Mümtaz için, doğa düzleminde kadın ile, kültür düzleminde Osmanlı âlemi ile birlik anlamı taşır. “Bir kültürün miracını yaşar” Nuran’da, yavaş yavaş yükselir insan varlığının çekirdeğine doğru. Aşk tinsel bir merdivendir.

Nuran-Mümtaz aşkının anlatıldığı bölüm, içerik bakımından, A. Hamdi’nin *Aşka Dair* ve *Aşk ve Ölüm* adlı o güzelim denemeleriyle uyumludur.

“Her aşk peşinde bir ezeliyet fikri taşır.” Eflatun’un ünlü miti yatar bu tümcenin altında. Mümtaz için de aşk, iki tende bir can olmak, dirimin çekirdeği olmak, eril-dişi bütünlüğe dönmektir. Arayış içindedir erkek ruhu. Üstelik salt kendi kendini arayış değildir bu, insanlık serüvenidir. “En tecrübesiz âşık bile, kendi macerasının daha eşiğindeyken ilk cedlerin cennetteki telâkilerinden kendisine kadar olan bir tecrübeyi... kendi nefsinde hazır bulur.” Âdem ile Havva’nın öyküsünü Âdem ile Havva birbirini ararken, seslenirken birbirine “toprak ısınıyordu” diye bitirmiştir Ahmet Hamdi. Onun gözünde aşk, kutsal buluşma, Varlık ile barışmadır. Ruhçözümleyici düzlemde ana gövdesiyle çocuğun bağlılığı olarak açıklanabilecek birliktelik, mitsel söylevde *yitik birlik* niteliğini alır. Aşk, yitirileni, cennette kalanı aramaktır. “Tekrar arama” der Tanpınar. İnsan ömrü bir kopuşla başlar öyleyse, kendine dönmek isteğiyle sürer. “Derisi derisine uyan” kadını bulan erkek, “Seni kaybetmek korkusu, asırlar boyunca, oluşum çemberinde seni tekrar, yeni baştan parça parça aramak azabının korkusu... İşte bunlardır ki bana seninle tam, yekpâre, ve imkânsız bir ölümde birleşmeyi istetiyorlar... Sen unsurlarını veren şeylere dağılmak, ben, nizamını ve gayesini sende bulduğum bir vahdette ebediyet boyunca toplu kalmak istiyorum.” diyecektir.

Hiç kuşku yok ki, saltıkı istemektir aşk, “toplu kalmak”, *vahdete* ermektir. Mümtaz’ın, genç kızın koynunda tanıdığı ölümdür. Aşk, “ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamle”dir. Aşk “bize münferit ve dağınık dünyayı bir bütün halinde verir.” Seven erkek için dünya kadın ekseninin çevresinde toplanır, birlik olur. Varlığa dönüştür sevmek, dünya ile barışmadır. “Eşyada uyuyan gurbetzede ve sakit ruh bizimle konuşur, zaman sırrını açar ve derin bir anlaşmada bütün uzaklıklar silinir; bütünün terkibi kendiliğinden kurulur.” Huzurdur bu kutlu bireşimin öbür adı, “mavi ışık ortasında yüzen

varlık”tır. Öyleyse acunsal düzlemde geçen bir olaydır aşk. Ama “muayyen benliğimizin altında bütün bir irsiyet âlemi, bütün bir ırk ve ölüler bizde sevişirler, kendi rüyalarını, saadet iştiyaklarını tatmin ederler.”

Bir yanıyle: “varlığıyle” olağanüstünün ardında koşan Abdullah Efendi, amacını “tam bir rakam olmak” diye dile getirmişti. Eril ve dişi öğelerin toplamıdır “tam bir rakam”. Abdullah Efendi’nin “maverâ ile arasında”ki “kuvvetli derin bir münasebet”, sevdiği kadının ona verdiği “istisnai saadet”ten başka birşey değildir. Bu öyküde daha da ileri gider A. Hamdi. Abdullah Efendi, bir lokantada yan masadaki kadının bacaklarına bakarken “büyük sırrın ortasından kesilmiş bir meyva gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden” korkar. “Korkunç (bir) manzara”dır bu. Çünkü gizi görmek, onda varlığa ulaşmak isteğinin uyanmasına, bu istek yüzünden günlük yaşantısının zehir olmasına yol açacaktır. Her soluk alışta içi acıyacak, “uzviyetinin en karanlık tarafında, çok gizli bir yerde teninin kadından ayrılmış olmanın azabı”nı duyacaktır. Gönlü, o gizli noktanın yörüngesine girecektir. Ne var ki, yukarıda andığımız sözlere bakılırsa, sürekli birlik “imkânsız”dır. Çünkü, kadın, dirim ağacının dal budak salmasını, dağılmasını ister, daha doğrusu, dağılarak, parçalanarak süren dirimdir. Tarihsel zamanın içinden geçen, ona can katan özsudur. Bu suda boğulmaktır sonrasızlığa ermenin biricik yolu. *Bursa’da Zaman* şiirinde, Ferahfeza ayini sırasında bunu da deneyecektir yazarımız.

Nuran’ı sevdikçe “ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiçbir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acaip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını” düşünür Mümtaz. “Biz birbirimizi mi yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz” diye sorar kendi kendine. Nuran’ı Boğaz’dan ayırmamak gerektiği sonucuna varır. Gelgelelim, gene Nuran’dır bu bütünlüğü algılayabilmesinin nedeni. Onun “gelişiyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı, adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu” kesindir. Mümtaz, canevine buyur etmiştir Nuran’ı. “Kendi iç âlemi bu aşkla taş taş kurul”maktadır.

Mümtaz’ın Nuran’ı severken belirli bir kültürle bütünleşmesinin altında yatan düşünce işte! Mümtaz için kadın güneşli topraktır, doğasıyle kültürüyle bütün bir insan varlığına açılış, katılıştır. “S...’deki son gecede

kendisi için herşeyin bittiğini, çok hususi bir talihle herkesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz", Macide sayesinde, "birdenbire kendini yeni bir hayatın içinde bulmuştu". "Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçası olmuştu." Elbette, "Bu hayatın ortasında Macide adlı acaip bir mahlûk vardı". Yıllar sonra aynı işlevi Nuran'a yükleyecektir Mümtaz. Ancak, Nuran ile kurduğu ilişki, iki aşamalıdır. Önce Boğaziçi dizgesinde bir öğedir Nuran. Doğayle uyumu sağlayan, "kâinatı bir bütün halinde görmenin sırrını keşfeden" kültürün Mümtaz'a açılan kapısıdır.

Boğaz'da manzara ve sessizlik bir ağaca dönüşür Mümtaz'ın imgeleminde. "Ağacın kökü... güneştir". Nuran ise "bu sükût ağacının bir meyvası olmuştu." Mümtaz, "bu olgun, zarif, güzel kadında, güneşin öz bahçesi imiş gibi baştanbaşa aydınlık ve füsun olan bir taraf var." düşüncesindedir, "kendisinde eksik sandığı bir taraf"; "onun varlığı ile dolup boşalmaya hazırlanıyordu" Mümtaz. "Akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz" der sevdiği kadına. Nuran henüz bir öğedir "aydınlığın hendesesinde". Kadın, ışıkla Mümtaz'ın ruhu arasında altın bağlaçtır. Aydınlıktır varlığın öznesi, "her şey aydınlığın sazıydı. Hatta Nuran'ın yüzü, kahve kaşığı ile oynanan eli bile". "Kâinatı kendi teninde duyar", "bunun sırrı Nuran'da" der. "Bütünün terkibi yeniden kuruluyor"sa Nuran "sayesinde"dir.

Ancak, ilişki yoğunlaştıkça Nuran, dizgenin merkezine doğru kaymakta, Mümtaz ise bir kültürün göğüne Nuran'da ağmaktadır. "Nuran'ın yüzünü ve dudaklarını kulağının dibinde hissettiği ve sesinin arzu ile değiştiğini bu kadar yakından duyduğu anda iş değiş"miştir. Bu canalıcı tümcede Mümtaz'ın bir çocuk gibi başını Nuran'ın yüzüne dayamış, nerdeyse kendini onun bağrına teslim etmiş halde betimlenişi anlamlıdır. Çok üstü kapalı biçimde, Nuran, analık, Mümtaz'a kucak açan varlık işlevini yüklenmektedir. Mümtaz bundan böyle Nuran'a bağımlı olacaktır. Nuran'ın soluğu kanının dolaşımına hız katacak, "Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz bula"caktır. Nuran'ın kolları arasında Mümtaz kendisini acuna eşit görmektedir. "Ona gömüldükçe tamamlığa erecektir." "Nuran'ın varlığı ile kendi varlığını bulmuştu"r. "Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri, ... hep Nuran'dan gelen şeylerdi. Hepsi ona aitti." Artık Nuran Varlığa eşittir, Mümtaz Varlığa ulanmıştır. "İçinde kozmik bir zenginlik" duyar, "güneşi kendi benliğinde bir altın yumurta imiş gibi" düşünür. Yarın Nuran ile buluşmaya hazırlanırken, "Yarın: bu tek

kelime içinde bir mücevher parlıyordu” der. Balkona çıkar, “hilkat... oluşun çıkrığını... zaman incisinin içinde işletmektedir.”

Güneş, yumurta, inci, mücevher... Mümtaz, hakikatın parlak yuvarlağına, töze gözünü dikmiştir. Nuran ile içiçe eril-dişi bütünlüğünü kuracak, “herşeyin başlangıcı olan “sır”ra erecektir. Üstelik, bu “cevherden, katıksız bir âlem”de gerçekliğin yalnız acunsal değil kültürel katmanı da yaşanacaktır. İki sevgilinin Boğaz’da dolaşmalarına ilişkin sahne, Tanpınar’ın *Gezinti* adlı şiiriyle örtüşür açıkça. İki sevgili “masmavi bir dünya” içindedir. Nuran’ın “yüzü billûr bir kâse gibi” kucaklar, yansıtır göğün ışığını, dolunayla bakışır. Ay, o anda, evrenin her şeyi etrafında toplayan çekirdeğine benzemektedir.” Mümtaz, bulundukları tenhada göğün doruğuna ağmıştır: “Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız.” Mümtaz’a bakılırsa, saray kültüründe olsun, halk kültüründe olsun, bu toprağın “sevme tarzı sevgilide bütün kâinatın toplanmasını ister.” “Küçük bir kadın... vücudunun güzelliğinde kendisini hapsetmek”, evrenle bütünleşmek, bütün Varlığa açılmak olanağı sağlar Mümtaz’a. “Hayatın zaferidir” bu. “Arka tarafında, başının ucunda duran ifrit, ölüm” yenik düşmüş, Arap selâları belleğinden kazınmıştır sanki.

“Bu toprağın...” dedik. Dirimin çekirdeğine kültürün katılması musiki sayesinde, Ferahfeza ayini sırasında olacaktır. *Huzur*’da Ferahfeza ayininin anlatıldığı bölüm, Tanpınar’ın izlekçesi açısından, *“Ne içindeyim zamanın”* ya da *“Bursa’da Zaman”* şiirinden daha az önemli değildir. Çünkü yazarımızın bütün bir ruhsal serüveni, Osmanlı âlemine bağlı bir aydın olarak yazgısı belirginleşir bu bölümde, düşünce ve duyarlık haritası çizilir.

“Dede’nin Ferahfezâ âyini sadece bir dua, inanan ruhun Allah’ını aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı, doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti” ile “kendiliğinden bir sembol oluyordu”. Dede’nin yapıtı insanoğlunun tin serüveninin simgesidir. Tanpınar, *Huzur* romanının bu bölümünde, musiki üzerine kullandığı imgelerin, imlemlerin hemen hepsine başvurmakta, onlara kültürün giysisini geçirmekte, tek bir ruhtan Osmanlı sarayına, Anadolu’ya kadar uzanmaktadır. “daha Devrikebir peşrevinin ilk cümlesinden itibaren bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassalası ve ideası olan Ferahfeza bütün karşımıza çıkar.” “Bütün bir âlem tek bir solukta, neyin sihirli sesinde birleşir.”

“Bir hasret duygusu” ile başlar Ferahfeza ayini. “Ney’in biricik sırrı hasrettir”. “Mümtaz karşısındaki Nuran’ı hep bu duygunun arasından görüyordu.” Elbette, özlem duygusu çalanıyle dinleyeniyle herkesi sarar, kendinden geçirir. Ayin kutsallığın doğrudan yaşanmasıdır, kişilikdışı alana çıkar sema edenler, “vecde”, “insan ve ölümün mücerret zamanının birleşmesine doğru” yol alırlar. Artık şu ya da bu kişi yoktur ortada. Tin herkestir, herkesi içmiş kendi rüzgârına katmıştır neyin sesi, “zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinden koşmaktadır.” İdealist felsefenin değişmez serüveni: tin kendi kendini aramaktadır. Anlatıcı açık konuşur: “Sanki Dede bu acaip eserde mistik tecrübenin bütün mukadder seyrini gözle görünür şekilde vermek istemiştir... ruh, kendini ve gayesini geniş zaman ve mekânda arıyor.”

İmgelere aktarılan bir arayış. Özlem duygusunun uyanışıyle birlikte dinleyenlerin “uzviyetlerinin bir tarafında... altın semaların, ... nilüferlerin, beraberce yüzdükleri durgun bir havuz genişler”. Peşrevden sonra Devrikebir’in eşiğine gelindikte musiki insanı yakalar, “ruh ve bedeni çok başka türlü bir ölümü... kabul edecek bir nevi kap haline getiriyordu.” Ölüm, bu havuzda, bu kapta ruhun kendini kucaklamasıdır. “Bin ölümün ötesinden, yaşayan herşeye duyulan hasret” yüklü tinin kendi kendine kavuşması, “duanın denizinde çalkanan” “umman”da boğularak ondan bir “katre” olması, Varlığın “kendini idrak”ıdır ölüm.

Ancak, Mümtaz ve Nuran’ın neyin rüzgârından savruluşları birbirinden ayrımlıdır. Nuran kendini arayan saltık Varlıktır. Raks şiirindeki gibi “bilinmeyen bir yerde her an yeni baştan uyanan... alevden bir raksın ritminde” “sade cevher bir dünya olup” genişleyen, büyüyen, parçalara bölünen, her parçada kendini arayan, bir an için bulan, gene yitiren, “artık bizim olmayan bir zamanın davetiyle... bu sade özlerden dünya”da “kendisini, öbür yarısını, kimbilir, belki de bütününü arayan” kadındır, Tevfik Bey “Yar, yari men!” diye çığırırken bir *men* hecesiyle “birdenbire gümüş ve mercanlı çerçeveli bir eski zaman aynası gibi derinleşir” Nuran. Sudur Nuran, suya yansıyandır. Elinde tesbih vardır. Döngü kurulmuş, Varlık kendi kendine erecek denli olgunlaşmıştır. Mümtaz’a göre her şey “Nuran’ın yüzü etrafında toplan”maktadır. Genç kadın, “yak beni ey sonsuzluk!” der gibidir. Mümtaz ise “iki adım ötesinde Nuran’ı ebediyen kaybedecekmiş gibi korkmaktadır.” Şimdiye değin yaşamadığı biçimde kendinden Nuran’a geçmiştir. Katılmıştır saltık gövdeye, tin olmuştur sanki.

Birinci selâma dek süren bu acunsal öykü, ikinci selâmda Mümtaz'ı Osmanlı Sarayına, Ferahfeza ayininin ilk okunduğu güne götürür. Batmakta olan imparatorluğun henüz tükenmemiş soluğudur bu. "Musikinin ocağında" kendini yeniler Saray, "daha baharımızdayız" der. Saraya geliş, acunsalın toplumun belirli bir kesimine indirgenmesinden öte anlam taşır; üçüncü selâmla bütün Anadolu'ya açılan bir ufuk olacaktır. "Mevlevî âyini vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü aristokrat edasını bırakıyor, bir nevi halk neşesi kazanıyordu. Ritm, hiç dinlemediği cinsten bir pastoral ve halk bayramı olmuştu. Mümtaz nağmenin kıvrak raksında âdeta halkımızın neşesini, Anadolu'ya bu kadar ızdıraplara tahammül kudreti veren o büyük kaynağı buluyordu."

Dede için "onun sanatının sırrı daima bizim içimizden konuşmasıdır" demiştir Tanpınar. Bütün bir "millî hayat"tır bu iç. "Bu saray adamı, ... bu titiz ve her sırra vakıf ustanın... en büyük hususiyetlerinden biri halk sanatına, halk ağzına, halk hayatına daima açık olmasıdır. Mesnevi kadar Yunus Divanına bağlı"dır Dede. Ferahfeza ayininin üçüncü selâmında Şeyh ile birlikte baş kesilirken Saray-halk bütünlüğü kurulmaktadır Mümtaz'ın, Tanpınar'ın imgeleminde. Mümtaz, Anadolu halkının "büyük kaynağı" olan Cemşid'i, Dionysos'u bulmuştur. İstanbul'a gelirken Mümtaz'ın yalnızlığına karşıttı halkın neşesi, güneşin mutluluğu. Ferahfeza ayini sırasında bu yalnızlığı aşmaktadır Mümtaz, toplumsala katılır, "birdenbire toplum hadlerine yükselmiştir."

Nuran ise "göklere yükselmek, uçmak" isteği içindedir, "bütün dünyası beraberinde"dir. Çocukluğunun bayram neşesi ile dolmuştur. Varlık bütünleşmiş, neşe olmuştur. "Ben bir dünyayım" der Nuran. "Yapıcı ve yıkıcı hilkatin sırrı olan ney" "ameliyesi"ni Nuran'ın "belkemiğinde" yürümektedir. Oluş halindeki varlıktır Nuran. Ne var ki, Nuran, coşkunun doruğuna erdiği anda kendini "yalnız" görmeye başlar, "içi kâinat kadar genişti... Fakat bu dünya kadar geniş içine sahip değildi." Tasavvufa göre yaradılışın bir ucu saltık Varlık ise öbür ucu insandır, bireydir. Bu iki ucun birleşmesi, yalnızlığın kesin olarak altedilmesi için gereklidir. Ölümdür bu birleşme. Oluşu durduracak, evrensel gerçeğin tikele inmeden, zerrelere dağılarak oluş ağacını yaratmadan kendinde kalmasını, her zerreden ayrı ama hep aynı özlem çığlığının kopmasını önleyecek edim: yanmak: ölüm: *Mahv* aşaması. Öz olunduğu andır bu. *Sülûk* çemberinin başladığı yerde bittiği an: dördüncü selam.

“Mümtaz silkindi. Dördüncü selamda idiler. Şeyh Galip şimdi nerdeyse abasının göğsüne yakın bir yerini tutarak ayine katılacaktı.” Dördüncü selamda Şeyh de semâ’ya girer, “sağ eliyle, el ve başparmak hırkanın yakasının üstünde olmak üzere, öbür parmaklarıyla içten tutarak ve hırkanın göğüs kısmını hafifçe açarak sema’ya başlar ve yürüyerek tam orta yere, avizenin altına gelir; orada direk tutar. Orası Hatt-ı İstivâ’nın ortası ve semâ-hânenin merkezi” (A. Gölpınarlı), *kutup noktasıdır*. Yerkürenin acunun özeği, Varlığın kendi kendisi olduğu öz-nokta. Şeyh ortadireğidir acunun, Varlık ile birdir. Hakikate erildiği andır bu. “Kül olmak lazım.” “Son çığlıklarda Nuran, Mümtaz’ı omuzlarından yakalayarak ‘beraber ölelim!’ diye yalvardı.” Annesinin Mümtaz’dan su isteyişini anımsatan yakarı. Saltık gövdenin kesin çağrısı. Beyaz ölümdür bu, bireyselden acunsala geçiştir. O anda, kutup noktasının çevresinde gerçeğin bütün boyutlarını içeren bir bütünlük kurulmaktadır.

Emin Bey’in neyi “başlangıcın büyük nağmesine, etrafındaki her şeyi bir hasret ocağı yapan nağmeye geçti ve orada sustu”. Böylesine bir bitiş Mümtaz’ın yazgısı açısından anlamlıdır. Olmayacak ölümdür Nuran’ın susadığı. Mümtaz özleme eşittir. Kutup noktası çevresindeki bütünlük dördüncü selâmın dışında kurulmayacaktır. Mümtaz’ın yalnızlığı kırılmayacak, karanlık yanı gittikçe ağır basacaktır. “Ölüm mayasının dili” konuşur artık.

Nuran bir yanılsamadır. “Hakikatte iki Nuran vardı: Biri kendisinden uzakta olandı ki, her attığı adımda maddî hüviyeti biraz daha değişir, arzunun, hasretin kimyasıyla âdeta ruha ait bir varlık olur ve dokunduğu her şeye kendisinden bir yığın şeyler kata kata, bütün uzaklıkları, geçtiği her yeri yaşanan hayatın üstünde bir âlem yapar ve kendi akislerinden başka birşey olmayan bu âlemin ortasında yine kendisi olarak yaşardı.” Kadındaki kadın: saltık Varlık. “Bir de yanıbaşında olan Nuran vardı. Bütün bu hayalleri kendi maddi varlığıyla çocukça birşey yapan, uzaktan telkin ettiklerini bir kalemde silen genç kadın.” Tam olarak bir yanılsama mıdır Nuran? İki kimliklidir aslında. Mümtaz’ın gözünde “hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesi”dir. Mümtaz, kadın varlığına verdiği bu anlamı Nuran’a giydirmiştir. Ama Nuran’a bol gelmiştir saltık giysi. Kendisine verilen anlam aşmıştır genç kadını. Oysa, “Mümtaz için bir nevi dindi” Nuran’ı sevmek. Tanrıça olduğunu bilmeyen Tanrıçadır Nuran. Mümtaz onu “sırrına erilmez mabude” diye imgelerken, Nuran günlük yaşantıyı

kutsalın alanında olmaya yeğleyen kadındır. Elbette gün gelecek, gerçek Nuran “Mümtaz’ın zihninde aldığı bir nevi masal ve din çehresi”ni yıkacaktır. Bıkacaktır Mümtaz’ın karmaşık ruhundan, çevresinin kızı ve kendisi üzerindeki baskısına boyun eğecek, eski kocasına dönecektir Nuran.

Zaten “zihinleri çok aksi istikametlerde gizli çalışmaktadır”. Nuran, “Mümtaz’ın konuşma ve düşünme tarzını” benimsememiş, “hayatının sadeliğini bozduğu için kızmış” ama bir umutla kabul etmişti. Mümtaz onu Varlığa eşitlerken o “kendini küçük, sâf bir kadın buluyordu; erkeği onu nereye götürürse oraya gidecekti”. Mümtaz’ın “herkesten değişik, herşeye meydan okuyan” haline bakarak “ömrüne bir istikamet versin, bu kadarı yeter...” diye düşünüyordu. Kadınca bir korunma içgüdüsü, sıcak yuva özlemiyle sokuluyordu Mümtaz’a. Mümtaz ise koynundaki kadına deniz mağarasına sığınırcasına sığınıyor, onda soru(n) halindeki yaşamına çözüm arıyordu. Kimin başı kimin omzuna konacak? Açık ki, Mümtaz ile Nuran, birbirinin beklentisine yanıt olmamaktadır. “Sevgilisi yavaş yavaş onun hayatından ve düşüncelerinden bıkıyordu. Kendisini bir fikirde, hayatın etrafında oynanan kısır bir çizgide hapsolmuş vehmi içine bir kurt gibi düşmüştü. Bu leke zamanla büyüyecekti.” Yani “çocukluğundan beri tanıdığı o acaip yalnızlık ve talih canlandı.”

Nuran gitmiştir ya, artık yıkıma yargılıdır Mümtaz. “Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan ve her sanat ve düşünce için ilk şart gördüğü şahsi masalın çekirdeği idi.” Bu çekirdeğin üstüne bir çekiç hızla yaklaşmaktadır şimdi.

Aşkın bitimine doğru, romana Suad ağırlığını koymuştur. Suad ölümün cisimleşmiş halidir, Mümtaz’ın tanıdığı ilk, siyah ölümün türevidir. Mümtaz, Suad’ın çekiciliğini “öldürücü şeylerin muzlim cazibesi” diye adlandırmaktadır. Varlığa karşı ölümün, ölümden bile kısır karanlığın, yaşama ve insana kesin bir başkaldırının, kıyıcı nihilist duyarlığın adamıdır Suad. En iyi tanımını İhsan verir: “tersine çevrilmiş teoloji yapmaktadır” Suad. Yani göğe değil, yerin dibine, karanlığın en koyusuna yönelmiştir. Ayin sırasında o da vardır, Mümtaz isteminin gücüyle kurtulur Suad’ın kuyusuna düşmekten. Varlığı, Mümtaz’ın ruhunda ölümün çağrısının hiç dinmediğini göstermek, Mümtaz’ın kendini aşamayacağını belli etmek içindir.

Suad Nuran'a bir aşk mektubu yazmıştır. Mümtaz'ın aşkı üstüne düşen bitim bölgesidir bu. Suad Nuran'a âşık değildir aslında; biricik güdüsü yıkım isteğidir. "Hiç kimsenin saadetine tahammül edemeyen" hastalıklı Suad, herşeye, öncelikle "genç ve körpe vücutlara, olgun kadınlara" karşı acımasızdır, karısını öldürmek istediğini açıkça dile getirmektedir. İsteğine birdenbire Nuran'ın konu olması, Mümtaz'ın ruhsal serüveni açısından bir başaşağı oluşu simgeler. Dirimin özü ölümün avcuna düşmüştür. Ayinden sonraki konuşmalarda Suad'ın söyledikleri Mümtaz'ın inançlarını, düşüncelerini, ruhunu altüst edecektir. "Ya dediği doğru ise..." Suad'ın, "ya dediği doğru ise..." Oysa konuşma sırasında Mümtaz pek söze karışmaz, daha çok İhsan çatışır Suad'ın düşünceleriyle. İhsan, toplum kavramını öne sürmekte, sorumluluk duygusundan, görevden, erdemden söz etmekte, insan ruhunu evrenin efendisi saymaktadır. İhsan, bir kabile adamı olarak, insanlıkla barışıklığın simgesidir. Suad ise, "insan talihinin mahpusudur" dedikten sonra, tek çözüm olarak çözümsüzlüğü, çözülmeyeni parçalamağı, ölüme teslim olmağı, önermekte, uzayda her türlü ışığı boğan siyah boşluklar gibi davranmaktadır. "Yeni bir insan" ister, "yeni ahlâk insanlığı kurtaracak" der, ama kurtuluşun ilk koşulu yıkımdır. Savaş bile bitim muştusudur, ona bakılırsa.

Suad-İhsan çatışkısı, gerçekte, Mümtaz'ın içindeki iki haddin birbirine karşıtlığıdır. Hem İhsan'ın hem de Suad'ın etkisi altındadır Mümtaz. İhsan, toplumla barışık bir insan olarak örnektir Mümtaz'a. Düşünceleri İhsan'ın ardısıra gelişir: milliyetçiliği, toplumculuğu, insancılığı. Suad haddinde insan "maddenin arızî hali" iken, İhsan, "kâinatın efendisi insan ruhudur." der. Nihilizm insana kırım getirmek isterken, insancılık her şeye karşın baş köşede tutar insanı. Bu iki düşünce arasındaki kavga Mümtaz için belirleyicidir, asaldır. Çünkü ruhundaki iki burç birbirine terstir.

İhsan ve Suad ile birlikte olduğu başka bir söz meclisinde "Ben insanı seviyorum" coşkusuyla pat diye söze girer Mümtaz: "İnsanı teganni etmek istiyorum." İnsanoğlunun, özellikle yürekliliğini, "ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesareti" över. Mümtaz'a göre insan "maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçiren" yaratıktır. İnsancılığın kutsal varlığıdır insan. Bu ruhu uyandırmak için "bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!" der. Sonuç: Tanpınar'ın eğretilemelerle, benzetmelerle kurduğu insanmerkezci, insanbiçimci şiirdir. Bu şiir İhsan'da yoktur, onun için Mümtaz'ın coşkusuna şaşar. İhsan us adamıdır, Mümtaz

ise gönül. İhsan, “mistiklerdeki vecd haline girmek ve denizde kaybolmakla hiçbir şey kazanmam ve etrafıma da kazandırmam.” düşüncesindedir. İhsan, insan gerçeğini “şuur” çevresinde örgütlerken, musikiyi gizemci bir deney değil bir kültürün zevki diye algılarken, Mümtaz, daha geniş ve kökten bir birliğin ardındadır aslında. Mümtaz’ın kurmak istediği iç düzen, İhsan’ınkinden daha çok boyutludur. İhsan, Türkiye’de bireyselliği henüz gelişmesi gerekli bir boyut olarak görmediğini belli eder. “İsteksiz isteksiz: ormandaki ağacın esas olduğu gibi ferd vardır” demesiyle bir bakıma “ferdîye karşı umumîyi tutan” eski kültürün uzantısı olmaktadır. Musiki sevgisi bu sanatı eski tin bütünlüğüyle kurulacak bağlantının noktası olarak görmesinden kaynaklanmakta, ancak eski musikinin gizemli içyüzünü bilincin erimine girmesi gerekli bir içdünya sayma yerine tin bütünlüğünün toplam hadlerinde kurulmasını önermektedir. Mümtaz ise iç âlemini daraltmak istememektedir. Ona göre tin bütünlüğü bir yandan saltık Varlıkla öbür yandan toplumla kaynaşmaktadır.

Ama Mümtaz’ın bir eksiği vardır, içerlek bir adam olmasının doğurgusu: eylem adamı değildir. İhsan ona “hayat senden fikir ve belki de mücadele istiyor” derken, o “hissî duruşlarla” yetinmektedir. Mümtaz kendisine demirlemiş bir adamdır. Yaşama açılışı İhsan’ınkinden değişik, imgesel ve duygusal olacaktır. İhsan “ben ıstırabımla insanlıkla barışıyorum” derken, Mümtaz insanlıkla ancak “vecd” anında barışmaktadır. Kendinde çelişik bir durum. Çünkü *vahdet* birlik olduğu kadar yalnızlıktır, yani kurulan birlik imgeseldir. Mümtaz, düşüncelerini benimsese de İhsan’dan ayrı bir yapıdadır. İçedönüktür, iç âlem adamıdır. Bu yüzden de “ıstırabı” onu her şeyden ayırır Suad’a götürür, İhsan’ın Mümtaz’da varlığını daha o çocukken bulguladığı ama “kalbinden bir türlü söküp atamadığı” siyah ölüme. Bu yönsemenin baskısıyla evrenin ortadireği olarak insan da çökecektir.

Mümtaz’ın doğaya açılmasının amacı kendini evrenin bir parçası olarak görmek değil Varlığın çekirdeğine özdeşlenmektir. Mümtaz yaşamı binbir haliyle düşünürken “bunların hepsi kendliğinden olan şeylerdi. Bunlar kâinat dediğimiz, büyük, tek, emsalsiz incinin, o mücerret zaman çiçeğinin, zaman nergisinin üzerinde parlayan, onu vakit vakit ve yer yer karartan akisleriydi.” der. Bu bütünlüğe: “kâinat”a katılmak, yani yalnızlık haddini aşmak, “Alın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelenmediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim” diyebilmekle olur.

Tam bir Bergson'cudur Mümtaz, bir gizemcidir, Varlığa giden yol gönüldür. Oysa insanoğlu usun berisinde kalmakta, "madem ki düşünüyorum o halde varım, madem ki duyuyorum o halde varım, madem ki harp ediyorum, o halde varım, madem ki ıstırap çekiyorum, o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!" Varlığın kesinliğini duyan gönüle kulak vermek yerine, kendi varlığına edimlerinde kanıt aramakta; Varlığın kesinliğinden çıkmak yerine kendi edimlerinden çıkarak varlığını kesinlemek istemektedir. O zaman "yekpare ve mutlak zamanı iki hadde ayırmak" zorunda kalır insan. "Herşeyle beraber akacağı yerde" usu yüzünden ayrıldığı acunsal zaman "nehrini seyre çalışır" tarihsel zaman penceresinden. Mümtaz, insanın varlığında kusur aramaktadır. Aksayan öğe ustur. Usuyle "zamanın dışına fırlamış, aşkın nizamına karşı koymuş", "geniş istihale istikrar" getirmek amacıyla "hayatın efendisi" olmaya kalkışmıştır. Burada Mümtaz, insanmerkezciliği de eleştirmekte, insan mutsuzluğunu evrenin göbeğine usun yerleştirilmesine bağlamaktadır. Oysa "büyük incinin kendisi..., ondan bir zerre değil kendisi", usun bittiği yerde, gönül bahçesinde olunabilir ancak. Öyleyse, Mümtaz, insanmerkezciliğin bir yönünü eleştirmekte, usun yerine gönlü koyarak insanı gene merkeze oturtmaktadır.

Mümtaz'ın bu iç-söylevi onu İhsan'dan uzaklaştıran düşünceler barındırmaktadır. Bağdaşabilmeleri güçtür, bir us adamıdır İhsan, gizemcileri küçümseyen bir usçudur. Ne ki, tarihe topluma perçinli görünen kişiliği Varlığın özüne o denli yakın değildir.

"Sansüel, isyankâr", hasta Suad! Nuran ile Mümtaz'ın buluştukları evde kendini asar. Artık Suad "Mümtaz'ı çok derinden yakalamıştır"; Nuran'dan ayrıldıktan, İhsan öldükten sonra iyice avucuna alacaktır. Mümtaz için Suad ile dolmak insanı yadsımaktır: "beşeri dediğimiz şey, sadece okur yazarın, yarı meczubun, kendi içindeki müphem parıltıları hakikat güneşi sananların vehmiydi. Beşerî hayatın içinde değildi; sadece bir düşünme şekliydi." Ardarda gelen üç ayrılıktan en çok Suad'ınki belirleyecektir Mümtaz'ın sonunu. Bitim, *kutup noktasında* varılan bütünlüğün tam anlamıyla çözülmesi olacaktır. "Herşeyi ayrı ayrı görüyorum" der kahramanımız Suad'ın düşlemine. Suad, "Elbette birleşemez. Çünkü hakikatı görüyorsun" yanıtını yapıştırır. Mümtaz'ın imgeleminde ölüm Suad kılığına girmiş, konuşmaktadır: "....etrafına kendi benliğinin arasından bakıyorsun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının

vehmidir.” Bitiş çizgisine doğru “Bırak bu mânâsız benzetmeleri... Birşeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın?” diyecektir. Bu sözle Tanpınar için dünyanın birliğini kurma aracı olan eğretilemeli, benzetmeli şiir dili yıkılmakta, Mümtaz’ın, “bana yardım et” dediği “lisan” da elinden alınmaktadır.

Nuran’dan ayrıldıktan sonra Mümtaz bir kuyumcu vitrininde “küçük bir yıldız topluluğu gibi haşin, insan dışı, fakat güzel bir mücevher” görmüştür. Tanpınar’ın sözlüğünde Varlıktır parlak taşın karşılığı. Nitekim, “sanki bir gerçek kendi büyük ve derin cevherinde tutuşmuş yanıyordu” diye betimlenir bu mücevher; “Bir nevi ulviyet, azamî vuzuha varmış idrak yahut insanı kendisinde öldürmeye, bütün zaaflarından kurtulmaya muvaffak olmuş bir güzellik bu pırıltıyı verebilirdi.” Bu taşı Nuran’ın boynunda imgelemeye çalışmıştır Mümtaz, başaramamıştır, “onun için bu mücevhere sahip olma imkânı yoktu”, “... sanki genç kadın hayatından uzaklaşmakla bütün zaaflarından, paylaştıkları her şeyden yıkanmış, hayatın erişilmez tabakalarında bir elmasın parıltılı katılığını kazanmıştı”. Mümtaz uzak düşmüştür imgeleminin aydınlık merkezinden, ruhunun güneşli yanından. “Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsî masalın çekirdeği idi”. Dirimin çekirdeğini yitirmiştir Mümtaz, yaşamın anahtarı düşmüştür elinden. “Gece sımsıkı”dır, “açılmaz bir perde germiş”tir Mümtaz’ın önüne. Nuran, “herşey orada bu perdenin arkasında”dır, “kendisi... bile”.

Trajiktir *Huzur*’un sonu. İhsan’ın ölümü bir başka açıdan pekiştirir bütünün parçalanışını, Mümtaz, İhsan ile yaptığı bir konuşmada, İhsan’ın eskiyle yeniyi bireştirme önermelerine karşı, “Biz galiba son halkayız” demişti: Osmanlı âlemine bağlılığın, Nuran’da miracını yaşadığı kültürün son halkası, *zincirin* son halkası. İhsan’a götürdüğü hekim ile söyleştikleri bu öngörüyü doğrulayan cinstendir. Mümtaz, Ferahfeza ayini sırasında, kurduğu bütüne Osmanlı sarayını, Anadolu halkını katmışken, hekim, “mesele musikiden çok ötede” der, “mazi ile şimdi arasında tek bağlantı noktasını” koparır bu sözüyle. Yıkar bireşim çabasını: “Şarkla Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti.” İhsan’ın, Mümtaz’ın toplumsal düşünceleri, giderek İhsan’ın örneklemeğe çalıştığı yeni Türk insanı parçalanmıştır bu

sözün etkisiyle. Mümtaz kendisini “bir yüzü Maşrığa öbürü Mağribe” bakan iki gövde halinde görmektedir.

Huzur’un son sahneleri İkinci Dünya Savaşı’nın eşiğinde geçer. Hekim, Tanpınar’ın “organizmacı” toplum anlayışını bir açıdan onaylar biçimde, savaşı, “bir içten patlama”, değişimin “fizyolojik noktası” olarak görmektedir. Mümtaz için, “ölümün küreye kanatlarını gerdiği”, “simsiyah diliyle” onu yakaladığı andır bu. Hekim sağlıktan söz edebilir: “Bir de yarını düşün.” Mümtaz, “dünyayı bir daha kendisinde kavrayamayacağı” korkusu içindedir. Dünya Hitler’in saldırı buyruğunu, İhsan son soluğunu vermeyi beklerken, Mümtaz yaşamın kabuk değiştirirken fırlatıp attığı bir deri parçası olacaktır.

“Son ... kurtuluş... Her şeyin bitmesi ve perdenin inmesi. O büyük ve ferahlatıcı boşanma. Bütün kafasındakilere, hepsine birden “paydos!” demek, kapıları açmak ve yol vermek, son zerresine kadar her hatırayı, her hayali, her tasavvuru kovmak ve herhangi bir nesne, cansız ve şuursuz bir mevcut olmak, bu güneş altında parlak bir yılan sırtı gibi, bir ucu dikilen sokağa güneşin yer yer bir cüzam gibi kemirdiği duvarlara, evlere katılmak, varlığın çemberinden çıkmak, bütün tenakuzlardan kurtulmak...” İç uyumunu kuramayan, Varlık ile barışamayan Mümtaz için başından beri bir seçenektir ölüm, inorganiğe dönüşüm. Çoğun kaçtığı, çekiminden kurtulmak isediği ölüm, Varlık sorunsalını çözemediği zaman bel bağladığı umardır.

“Zaten... yanından hiç ayrılmamış” olan Suad görünür “içindeki son an berraklığı” üstünde, oysa siyah ölümdür karşı karşıya olduğu. Ama Suad “zalim” olduğu kadar “güzel”dir, “muhteşem”dir, “güneşe... İsa’ya” benzer. Artık o mücevher Suad’dır. “Meleğim” der Suad. “Hayır şeytansın” diye yanıtlasa da Mümtaz, “çok çok güzel olmuşsun... Boticelli’nin meleklerine benzemişsin” demekten alıkoyamayacaktır kendini. Sanki ölüm arıtmıştır Suad’ı, cehennemde yıkanmıştır. Hayır, ölümün çekiciliğini kuşanmıştır Suad. “Ölüm fikrinin tasallutundan kurtulamayan” Mümtaz’ın “muzlim bir tarafına” karşılık olmaktadır Suad. Suad’ın imgesinde zulmet ve nur birleşmiştir. Gizemci düşünceye göre ışık koyu karanlığın içinden çıkmıştır. Suad imgesinde Ahmet Hamdi’nin birbirinden ayırdığı iki karanlık, iki ölüm birleşmiştir. İki anlamı içiçe geçmiş, gerçek halini almıştır ölüm.

Freud'a göre *Nirvana* ilkesi, yani devinimsizlik, tatlı uyuşukluk hali, “tümüyle ölüm içgüdüleri”nin işidir. Açıklanması konudışı olan bu veri, Mümtaz'ın, Suad'ın düşlemi karşısında girdiği ruh haline ışık tutmaktadır. Suad, yani ölüm bir son an saydamlığı içinde belirir, hem acımasız hem güzeldir. Yani, şimdiye değin birbirine karşıt görünen iki ölümün niteliklerini kendinde birleştirmiştir. *Nirvana*'nın ölümle bağıntısı bilindikten sonra bu bireşmenin şaşırtıcı yanı yoktur. Bireşim hem düşünsel hem de ruhsal düzlemlerde gerçekten kurulmuştur.

Bundan sonrası Mümtaz'ın bitimidir. Gerçi son bir direniş gösterir, Suad'ın çağrısına gitmez. Ama Suad “öyle ise kal mezbelende” sözünü ederek sıkı bir tokat atar kahramanımıza. Aynı anda radyo “Hitler'in hücum emrini” vermektedir. Kurmak istediği âlem başına yıkılır Mümtaz'ın. Ölmüş müdür, intiharı mı seçmiş, yoksa çıldırmış mıdır? *Huzur*'un sonuna ilişkin bu tür yorumlar hiç önemli değil. “Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hâdiselerin gür sesiyle, herkes için konuşurken”, Mümtaz kendine gömülmüştür, bireyselliğinin aşamadığı kısır döngüsüne, *talihine* teslim olmuştur. Mümtaz gerçekten bitmiştir.

VI. Bir Kişilik Dionysos

Yaradılışın bir ucu saltık Varlık ise öbür ucu insandır, demiştik. Bu iki uç birleşmedikçe ortada büyük bir çelişki vardır öyleyse. Çünkü büyüklük açısından birbirine oranlanamayacak denli ayrımlardır bu iki varlık. Evrenin uçsuz bucaksızlığı karşısında insan ufacıktır. *İnsan ve Cemiyet* adlı denemesine bu karşıtlığı işleyerek başlar Tanpınar. Oysa "bütün kâinat bizim idrakimizde yaşar". İnsan, bilincine bütün evreni katacak denli büyük ama "kâinatın yanında, ... kaderin karşısında, ... biçare" bir varlıktır. Pascal'ın insan tanımı üzerinde çalışmaktadır Tanpınar. Bu tanımda insanın birey olarak alındığını söyler. Karşımızda, baştan beri Tanpınar'ın yapıtında olan bir izlek durmaktadır: bireyin uçsuz bucaksız evren karşısında duyduğu küçüklük, güçsüzlük, ölüm. Birey, bütün bir evreni bilincinde duyumunda yaşatsa da, bu bütünlüğün ezici büyüklüğünü belkemiğinde duyar. "Ebedîliğin hesaplarını yapan insanoğlu", aslında "küçük bir an"a yutulacak denli güçsüzdür. İçinde duyduğu biricik evrensel Varlık ile gövdesinde gördüğü bitimli tikel kişi arasında korkunç bir ayrım vardır. Günü dolmuş, birey bitmiştir; bilincinde yaşattığı, benim bilincime dayanarak yaşıyor dediği evren sürmektedir. Pascal, "fertte tasavvur ettiği büyüklükle kaderindeki zavallılıktan bir tezat yapıyor".

Pascal'ın çelişkisi insanmerkezciliğin yenilgisidir aslında. Kendini evrenin, varlığın göbeğinde gören birey, küçüklük bitimlilik duygusu yüzünden yitirmektedir merkez olma niteliğini, ilinekselleşmektedir. O olsa da olmasa da vardır evren. Gelgelelim, Tanpınar da aynı çelişkinin tutsağıdır. Şiiri üzerine yaptığım çalışma insanmerkezci bir damarın varlığını açığa çıkarmıştı. Evrenin büyüklüğünün, bengiliğinin altından kendini *evrensel zamir* sayarak kalkıyor "ben". Ama bu varsayımın doğruluğundan için için kuşkudadır özne. Ayrıca, doğaya acuna katılmış görünse bile, insan içinde sırıtmakta kopkoyu yalnızlığıyla herkesten ayrılmaktadır. Bu yalnızlık duygusunu yenmenin en geçerli yolu insanlarla bir olmak, geçici ömrünü bir toplumun sürekli yaşamına halkalamak olacaktır. Böylelikle, bireyin trajiğine çözüm aramağa girişir Tanpınar.

"Halbuki fert olarak alınan insan tam değildir". Tanpınar, bu sözüyle, Pascal'ın düşüncesini düzeltmeğe başlamıştır. Öte yandan da, kendi insan anlayışının sınırlarını çizmektedir. "Fert" halinde insan tam olmayan

varlıktır. Tanpınar'ın kahramanlarının özelliği: *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal kendini elkişiye doğru aşamaz bir türlü, Huzur'da Mümtaz'ın yazgısıdır herkesten ayrı olmak. Ama her ikisi de bir başına mutluluk arayan kişilerdir. Özellikle Mümtaz'a bir Nuran yeter bütün evrene açılabilmek için. Tanpınar'ın işlediği bireylerin yaşamları dardır, bu darlığı acuna açılarak gidermeğe çalışırlar. Aynı devinim şiirinde de vardır. Öyleyse birey, yaradılışın öbür ucuna doğru atılım yapmaktadır yalnızlığını yenmek için, yazgısının ağırlığından kurtulmak için. Ne var ki, sonuç olumsuzdur hep: işte Mümtaz'ın sonu, işte Eşik şiiri. Bir başına Varlığa ulanmayı amaçlayan gizemcilik, insanın yalnızlık yazgısını yürürlükten kaldırmamaktadır. Bireysel varoluş trajiktir Tanpınar'a göre, yalnızlık, güçsüzlüktür, ölümdür. Mümtaz'ın verdiği ruhsal savaşım bir bakıma bu trajik talihi aşmak içindir. Ancak Suad'dır Mümtaz'ın yazgısı. Suad "fert"tir, insanın en olumsuz halidir. Suad, karşı-insancı kafa yapısıyle, nihilist duyarlığıyle, Dostoyevski'den gelme bir roman kişisi olmasıyle Tanpınar'ın olumlu insan tanımının tam karşıtıdır.

"Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır". "Fert halinde, yani cemiyet şuurundan ayrıldıkça insanoğlu sadece bir zaaflar bütünüdür. Cemiyet hayatına girdikçe, onu benimsedikçe bu zaaflardan kurtulur." Elbette, Mümtaz'ın, Cemal'in, Suad'ın ruhsal serüvenleri bu düşüncenin ışığında da okunabilir: "Cemiyet şuuru"nu reddeden Suad, bu "şuur"a bir türlü iyelenemeyen Mümtaz, "şuur"uyle özdeksel varlığını, edimini örtüştürmekte güçlük çeken Cemal... Üzerinde yeterince durduğumuz bu üç kişinin yanısıra İhsan var, isteksiz isteksiz "fert vardır" diye söylenen. Suad ile İhsan arasında ise Tanpınar'ın belli başlı devinimlerinden biri var: topluma doğru kendini açmak, toplumla bütünleşmek çabası. Tanpınar Mehmed Kaplan'a "Hayat biz 'individu'lerin değil, zamanın devamıdır" demiştir. Acunsal gibi tarihsel zamana da katılmak gerek öyleyse. Bir yandan da tam insan olmak çabasıdır bu. Yaşama katılmaktansa "hissî duruşları" benimseyen Mümtaz'ın, kendi "kendine mahsus saatler"de tutsak Ahmet Haşim'in, kabile şairi Baki'nin tersine yapayalnızlık çığlıkları koparan Fuzuli'nin, elbette Tanpınar'ın eksikliğini giderme çabası. Ancak, bunu başarmanın yolunu gene insanmerkezciliğin sınırlarının berisinde aramaktadır yazarımız. Merkez birey iken toplum, ulusal tin olmakta, Tanpınar, bu kez, "Türk ruhu" ile özdeşlenmeğe çalışmaktadır.

Tanpınar'ın ikilemi. Yahya Kemal'i kabile adamı olarak değerlendirir A. Hamdi. Saf estetikle toplum anlayışını barıştırdığı için över. Elbette, kendisi de denemiştir bunu, ama başarmış mıdır? Tanpınar'ın şiirlerine, Mümtaz'ına, Cemal'ine bakılırsa, pek başarılı olamamıştır. Niye? Bireyselden toplumsala eklemlenme işleminde bir yanlış yapılmıştır öyleyse. Bize düşen, Tanpınar'ın izlekçesinde, düşünce dizgesinde bu açıdan aksayan, amaca ulaşılmasını engelleyen öğeyi bulmak.

Şimdiye değin yapılan okumalara dayanarak birtakım açıklamalar getirilebilir: çocukluğunda belirlenmiş bir kişilik yapısının yazgı haline gelişi, Tanpınar'ın bu yazgıya mecbur yaşaması; ayrıca, Osmanlı âlemine bağlı bir aydın olması yüzünden, istemediği yönde değişen bir toplumda yabancı gibi durmasından söz edilebilir. Nihayet, bir estettir Tanpınar, güzelliğe keyfe düşkünlüğü toplumsalın karşısında kolunu kanadını kırmıştır, bir aydın olarak toplumsal sorumluluğunu duyan ama bu sorumluluğun gereğini yapamayan, kendi öznel dünyalarının sınırında kalıveren aydınları anlatmıştır, diyen de çıkacaktır.

Hiç kuşku yok ki, son sav bir hayli ilgi toplamıştır. Doğru yönleri de vardır. Çünkü, Tanpınar'ın düşüncesine göre, "Hayat, şüphesiz, bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir. Yükünü kaderin ve tesadüfün ayırdığı paya göre hep beraber taşırız. Fakat tarih karşısında hesabını münevver verir." Nitekim, Mümtaz bu hesabı varlığının bir parçasıyla ödeyen kişidir. Ama Tanpınar bir aydın olarak üstüne düşeni yapmıştır. Aydının görevini bir derneğe üye olmak ve siyasal söz kalıplarını parlata parlata yazmakla eşitleyenler için üstüne basarak söyleyelim, bir eylem adamı değildir o, bir masabaşı yazarıdır, *edimi yazıdır*. 20. yüzyılın önemli bir Türk yazarıdır. Konumuz Mümtaz'dan çok Tanpınar'ın yapıtı olduğuna göre, yazarımız toplumsal sorumluluğunun gereğini yapmış yapmamış diye tartışmak düzmece bir sorun yaratmak olur. Soru(n) başkadır: niye Tanpınar bir kabile adamı değildir? Bu kaba soruyu irdelersek, Tanpınar'ın izlekçesinde, toplumsal boyutunda bir karışıklık olduğu, kadın ile, doğa ile yaşanan bütünlüğün toplum ile yaşanmadığı görülecektir.

Kuşkusuz, mutludur kadının yanında, doğanın bağrında. Toplum ile ancak bir acıyı bölüşebilecektir. Mümtaz'ın da, Tanpınar'ın da, Abdullah Efendi'nin de kabul ettiği bir gerçektir bu. Ne var ki, acıyı bölüşmek

toplum ile bütünleşmenin bir, belki de en sağlam yoludur. İhsan “ben ıstırabımla insanlıkla barışıyorum” der. Barışıklık duygusu yoktur Tanpınar’ın “şahsî masalı”nda.

“Asıl hüviyeti”nin ardında koşar Abdullah Efendi’nin öyküsü baştan sona simgeseldir. Sokaklarda dolaşan Abdullah Efendi bütün bir toplumsal durumu görür çevresinde: “sefil evler”, “hıçkırık ve çığlıklar”, cinayetler, “şimal ressamlarının tablolarında görülen hayalî, zalim ve çılgınca bir mahşer” halinde insanlık... Süreklilik dediğimiz yıldızlardan örülmüş zincir birdenbire kopmuş, yaşam çığrından çıkmıştır. Çevresinde “çok müşahhas ve zalim bir macera” geçmekte, Abdullah Efendi zerrelere bölünmekte, tam bir sayı olmak düşüyle odasına: susuzluğunu giderebileceği tenha köşeye koşmaktadır. Eve gelince bütün kesirlerinin kapıdan içeri girdiğini görür, ama su içemez, çünkü evdeki çocuk sokağa fırlatır billûr sürahiyi. Abdullah Efendi pencereye koşar: sokakta sürahinin, suyun billûr parıltılarını değil, “muztarip ve yorgun bir adam” halinde kendisini görür. “Çok müşahhas ve zalim macera”, billûr avizeye giden yolda Abdullah Efendi’nin aşamadığı bir engeldir.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, açıkça “uzleti, sükûnu, hülyayı arıyordum” der. Sabiha’ya, Boğaziçi’ne vurgun bir estet tavrı vardır onda. Ama İstanbul işgal altındadır ve “şehrin sefaleti” gözlerinin önündedir. Ancak, çekilen acı savaşım verenler arasında birleşme aracı olurken, o kendini dışarıda görmekte, üstüne üstlük Kurtuluş Savaşı’na katılabilmek için kendine engel saymaktadır uzlet arayan kendi kişiliğini. Cemal’in başarması gereken “kendini herkese tercih edebilmek”tir. Bir “mütereddit”tir. Bütün çabası Anadolu’da savaşanlarla arasındaki uzaklığı gidermek olsa da. Cemal, kendisi için, “hiçbir zaman etrafımdaki terkibin bir parçası olduğumu o günler kadar duymamıştım” der. Bu sözün Sabiha ile ilgisi bir yana, hangi bireşimdir Cemal’in katıldığı? “Muhafazakâr zihniyet”tir: “onun bir yüzü çok yırtıcı bir didişme ise, öbür yüzü ipin ucunu bir an bırakırsanız sizi nelere götüreceği belli olmayan şüphedir. Bu şüpheyi dünyanızı değiştirmekteki cesaretsizlik, güvensizlik besler.” “O günkü hayatımızı yapan iyi kötü ne varsa onların bütünüdür” tutuculuk. Eskiye bilinçsizce bir bağlılık, yaratıcı niteliğini yitirmiş, inancın temellendiremedeği bir yaşama kavgası, yarına doğru azalış. “Ne kadar çok değişik kıyafet vardı İstanbul’da! Tesbih dizisinin koptuğunu, bu kıyafet değişikliği kadar hiçbir şey gösteremezdi” diyen Cemal’in içindedir bu

dağınıklık, kültürel ikilik yumağı. İhsan'ın tersine Cemal gittikçe teslim olacaktır bu karmaşaya. Musiki karşısındaki tutumuyla kesinlik kazanır ne halde olduğu: "bu musiki gelişmesini benden çok uzakta yapıyordu. Zaten her şey benden uzaktaydı, terkibin birdenbire dışına fırlamış gibiydim." Sonrası tam bir bozgundur: "İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum... Varlığın bütün yüzlerinden tiksiniyordum." Oysa bu duyguların Cemal'i paraladığı sırada Anadolu'da doğuş savaşımı verilmektedir. Cemal'in katılamadığı bir bütünlük kurulmuştur savaşanlar arasında. Cemal doğum yerine ölüme itilmektedir.

Cemal'in ruh hali Fihamı rical-i Osmaniye'den Nâsır Paşa ile geçirdiği akşam iyice aydınlanacaktır. Nâsır Paşa ile birlikte eskiyi simgeleyen, "kırkbeş yılının biriktirdiği her şeyi muntazam hareketlerle" yakarlar. "...mâzi ocağının başında tamtamlarla sıçramamıza az kalmıştı" der Cemal. "Bir nevi temizlik hastalığına tutul"muştur bu iki kişi. "Ateşin her şeyi ortadan kaldıracağına, hayatı temizleyeceğine, yenileştireceğine inanıyorduk" sözü yaptıklarının anlamını verir. Kendileri de temizlenmesi gereken birer varlıktır. "Bir an , her şey, herşey bittikten sonra Paşa ile kolkola ocağa atılışımızı düşündüm" diyen Cemal, romanın sonunda "Haydi gidelim!" diyebilecek gücü bu temizlik işlemi sonunda kazanır. Yalnız kırkbeş yılı değil kendini de aşmıştır. Cemal'in iç dünyasını sorumluluk duygusu yönetir gibidir. Ancak salt aktörel bir duygu değildir bu. Aydın-bireyin varlığının temel bir parçasıdır. Topluma bakan ve hesap soran yüzüdür. Cemal, bir bakıma bu hesabı ödemektedir.

Mümtaz ise toplumun geçmişi geleceği üzerine söyleşirken sahici yaşamın İstanbul'unda "sefaletin, kirin, bakımsızlığın içinde" "birdenbire umulmadık yerde yıldızlı taşı kırık bir geçmiş zaman çeşmesinin parlamasını" istemekte, bu parıltıya yöneltmektedir varını yoğunu.

Her üç kahraman da toplumun yaşadığı "müşahhas ve zalim macera"yı görmekte ama bu "macera"ya katılmaktansa "uzlet"i, kutlu vahdet iklimini aramaktadır. Tanpınar'ın şiiri de bu iklimin çiçeğidir. Ne var ki, Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirinin özünde bir Dionysos, yani çoğulluk olduğunu söylerken kendi şiirinin bir eksikliğini de dile getirmektedir. Elbette, deneyecektir Dionysos'a ulanmayı, deneyecektir bireyselliğinin döngüsünü kırmağı.

Huzur’da Mümtaz halk türkülerini dinlerken “hayatın kendisine çıkıldığını”, “kendi ıstırabından çok ayrı sıcak ekmek gibi hayatın kendisi”yle yüzyüze olduğunu düşünür. İhsan kışkırtır düşüncesini: “Burada bir kalabalıkla karşı karşıyayız.”, “Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşıyorsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz. Sonra birden bire Yahya Kemal’in mısralarını hatırladı:

Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.”

Mümtaz’ın önünde halka giden yol açılmıştır bu bölümde, ancak aç umarsız bir halk değildir bu.Türkülerin, ilkyazın, Akdeniz’in şen kalabalığıdır. Tanpınar’ın toplumsal düşüncelerini etkileyen Yahya Kemal’e uygun bir yaklaşım, bir halk tanımı bence. Çünkü Y. Kemal bir sefa adamı, “keder”den zevk almaktan, “Fakir Üsküdar”ı bir resim gibi “temaşa” etmekten yana, ruh olarak. Şiirindeki Dionysos izleği de halkın “müşahhas ve zalim macera”sına değil şenlik haline, bayram günlerine ulanma isteğinin belirtisi. Gelgelelim, Tanpınar da tutmuştur bu yolu. Mümtaz İstanbul’a giderken halkın güneşli neşesinden ayrı duyuyordu kendini. Tanpınar Dionysos kavramını tam bu noktada devreye sokar.

“Mes’ele eski masalları iyi okumakta” diye başlar Tanpınar, “Titan ile İfrit her zaman vardır. İnsanın içinde her lâhza uyanır. Hakikatte onlar bizim zenginliklerimizdir de. Fakat kayıt altına almak şartıyla. O zaman hür olarak karşısına geçeceğimiz malzeme olurlar.” Bu sözünde *Şehname*’ye ikinci kez göndermede bulunmaktadır yazarımız. Dünyaya güzellik ve tazelik getiren ilk Padişah Kiyûmers, mutluluğu başta Ehrimen olmak üzere devlere, İfritlere karşı savaşarak kazanır, korur. Yunan mitologyasında Zeus ile Titanlar, Orta Asya mitologyasında Karahan ile Erlik arasındaki savaştır bu. Zeus göklerin iktidarını Titanları yıldırımlarıyle öldürerek ele geçirmiştir. Işığın, mutun düşmanıdır Titanlar; bir bakıma Tanpınar’ın saltık karanlığına eşittirler. Tanpınar’ın izlekçesi açısından en önemli kıyaları Dionysos’u parçalayıp yutmak olmuştur. Dahası: insan soyu Titanların küllerinden çıkmıştır. Yani Titan-Dionysos, İfrit-Cemşid ikiliği insanın özünde vardır.

Daha önce, gerçek aşkın bulunamamasını kadehin dibinde İfrit olması diye eğretilemişti A. Hamdi. Suad’ı da İfrit’e benzetmişti. Böylelikle İfrit, kısır boşluğun, ışık tutan karanlığın anlamdışı olurken Cemşid ya da Dionysos, izlekçesinin güneşli yanına yerleşmektedir.

1955 yılında yapılan bir söyleşide “biz Akdeniz insanıyız. Türk kültürü Akdenizlidir” der, “Evet Akdenizliyiz.” İhsan gibi o da Y. Kemal’in yukarıdaki dizesini anar, “Yahya Kemal bu hakikati Camus’den çok önce bulmuştu.” diye de uzatır sözünü.

Camus’ye gönderme yapmasıyla iyice ilginç olur Tanpınar’ın Akdeniz anlayışı. Açıkça kuzey-güney ayrımı yapmakta, kuzeyi, daha doğrusu bu kavramın içeriğini Türk kültürünün dışına atmaktadır. Nedir kuzey? Suad’dır kuşkusuz. Salt haldeki birey, yalnızlık, karanlık, ölümdür. Kuzeye benzeri bir tepkiyi 1943 yılında “Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım” diyerek vermiştir. Bu yapıntı dünyasını “korkunç bir cehennem kuyusuna” benzetir: “büyük muztarip benlikler, iradesizlikler, o sefalet ve ızdırap sarhoşlukları”. “Ağzımda fazla laboratuvar ve eczane kokan bir şarap tadı bırakıyor.” der; öyleyse yapma, ağulu bir dünyadır kuzey. Ya güney: “hakiki şarabın içinde güneş ve onun ışığı çalkalanır”. Güneş ve ışık zaten vardı A. Hamdi’nin mutluluk alaşımında. Şarap eklenir şimdi, yani Dionysos, yani çoğulluk, bir bakıma “bezm” hali. Avrupa gezisi sırasında da Akdeniz kıyısından şu satırları yazmıştır: “Tam Akdeniz... Medenî, fakir Akdenizliler. Ah şu Akdeniz kelimesinin mânâsı. Ah bu ışığın hakiki çocuğu olmak, güneşi kanında duymak saadeti... Aşağıda barda balıkçılar, yolcular, sabah keyfine başlamışlar, beyaz şarap içiyorlar.”

Oysa Rus roman ve öykülerinde “enkaz halinde bir insanlıktan üreyen bir takım cinler hüküm sür”mektedir. Kendi izlekçesi açısından “zalim macera”dan duyduğu iğretidir bu. Abdullah Efendi’nin gördüğü mutsuzluklar da “şimal tablolarına” benzetilmişti. Yapıtının öbür parçalarını anımsarsak, aynı türden bir mutsuzluğu Arabelinde de tanımıştı yazarımız, ölüm düşüncesi bu deneyiminin sonucu olarak zihnine yerleşmişti.

Öyleyse toplumun “müşahhas ve zalim macera”sı Tanpınar’ın iç âlemine karanlık yanından ulanmaktadır. Suad’ın imlediği ölüm, Arabistan’da tanıdığı ölüm ile birdir. Trajik bireyler, yoksul toplumlar, yalnızlık, ölüm, çaresizlik, hepsi birden Tanpınar’ın güneşe kapalı odasını oluştururlar. Bu durumdaki kişinin “ıstırabıyla insanlıkla barışması”, aşmağa çalıştığı kendisi: ruhunun karanlık yanıyla barışması olacaktır. Gelgelelim, Tanpınar için insanlığına kavuşmak anlamını taşıyan “Akdeniz’e inmek”, bu karanlığın üstüne gitmek değil ondan kurtulmak eylemidir. “Zalim

macera"dan şen Akdeniz halkıyla birleşmek üzere uzaklaşması, elkişiye eklemlenmesini sağlayacak mıdır acaba?

Doğrusu, Tanpınar, dar bireysellikten şenlik halindeki halka yönelmekle kendini aşmış olmamaktadır, öznel masalına yeni bir sahne eklemektedir. Halka anlattığı biçimde açılmanın, onun için bir değişim değil mavi alanında bir genişleme olduğunu Akdeniz ve Dionysos'dan ne anladığını biraz daha irdeleyince ortaya çıkarabiliriz.

Tanpınar'ın 1955 yılında Camus'den söz etmesi raslantı değildir. Bir mektubunda *Sisyphos Efsanesi* ve *Başkaldıran İnsan*'ı çok sevdiğini söyler. Hangi yılda okumuştur Camus'yü bilmiyorum, ama bir iki noktada onunla kesişmektedir.

Mümtaz, sırtında çok ağır bir yükle yokuşu tırmanan hammalı bir karabasan gibi görür. "Sadece bir adım, bir adım daha" diye direndiğini düşünür bu "yükü tarafından yutulmuş" adamın. "Kafasında asrımızın insanıyla bir hammalın talihi garip şekilde birleşir". Sisyphos'a apaçık göndermede bulunan bir yerinedir bu. Ancak, Mümtaz olumsuz yorum getirir insanın durumuna; kuşkusuz kendi ruh durumu belirlemiştir yorumunu. Tanpınar ise, "çok fakir, çok zavallı bir ihtiyar kadın"ı anlatırken bambaşka biçimde düşünecektir. Kadını yakından tanıyınca "Hayır, bu sefalet, hiç de zannettiğimiz gibi her türlü ümit ve neş'enin dışında" birşey değil diye geçirir usundan, "sağlam bir yaşama aşkı bu kalpde ve etrafındakilerde, yerinden sökülmesi imkânsız bir ağaç gibi, kökleşmişti". Kadın, yazarımıza "içine düştüğü bir bayram kalabalığını anlatır", buluşmalarından birinde. O gün aydınların "yapmacık hava"sından kurtulmuştur Tanpınar: "onlar (halk- O.D.) benim bilmediğim, mahrum bulunduğum bir hayat kaynağına sahiptiler". Yoksulluğa karşın yaşama sevinci, bu sevincin en yoğun hali olan halk bayramları, Dionysos'ca birlik. Koca Mustafapaşa'da gezinirken kenar mahallelerin yoksul, bitik halini yakından görmüştür. Üstelik İstanbul'un kenarıdır gördüğü. Toplumdaki dengesizliğin yanısıra tarihin elden çıkarıldığını, geçmişteki görkemin, kültürel utkunun yıkıntıya çevrildiğini de gösterir adama. O an gök alabildiğine uzak, doğa insanoğlunun "macera"sından habersiz gelir A Hamdi'ye. Ama mevsimlerden ilkyazdır, insan kanı biraz da doğaya ayarlıdır. Bütün bu "ızdırap ve sefalet"in içinde "uyanılması" gereken bir "hakikat" gizlidir. Çocukları bulgular yazarımız, gülüşen itişen kakışan

dirim tanelerini. Yaşamın kaynağına ermiştir, “hayat devam etmesini biliyor” der, bu düşünceye dayanarak kalkar üstüne bütün anlamlarıyle yığılan yoksulluğun altından. “Yaşama iradesi”ni ulular: “Bu çocuk sesleri hayattaki sürekliliğin en taze sırrı”. Yaşamın güneşcil kökünde insanlar birliktir, neşe içindedir. Tanpınar’ın öğrenmek, bilmek ve elbette o*lmak* isteyeceği kaynaktır bu.

Maraş Kurtuluş Bayramını anlatışını, bu yönsemesini gözönünde tutarak okumak gerek. İnsanla insan arasında ayrılık yoktur o gün. Yalnızca kendisiyle değil toplum, doğa ile de barışıktır insan. “Tabiat” da katılmıştır bayrama. “Bir nevi müşterek ibadettir” yapılan, “milliyet ve vatan denilen tanrılar kutlanmaktadır”. Maraş Kurtuluş Bayramı, Cumhuriyet Türkiye’sinde tinsel, düşünsel, tam birlik günü olarak anlatılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ayarı bozuk olarak gösterilen yaşam bütünlük olur bayram günü. Çelişki yoktur ortada, insanın Dionysos halidir: herşeye karşın kurumayan yaşam kaynağı, “topluluğun kudreti”, can damarı. İnsandan insana, oradan doğaya sağlam bir bağ, birlik kurulmuştur. Bu birlik içinde birey bile ortadan kalkar. Esriyen gönül, coşan kan yaşamın ta kendisidir. Kendisinin pınarındadır insan: ilksel birlikte, kültüröncesi bireyöncesi çoğullukta. Ancak, bu kez kültür düzleminde gerçekleşmektedir pınar hali. Çünkü, öyle bir kültür ki, değer dizgesi insanları birbirine, doğaya birleştirici. İnsandan insana, doğadan kültüre kesintisiz bir bağlantı. Cumhuriyet’in ideal hali.

Ne var ki, Tanpınar’ın Dionysos’un bu türlüsüne katılması pek güç. Bir kişilik vahdet iklimine alışkın bu hülya adamı, Dionysos’a katılmak için Dionysos’a yeni bir tanım getirecektir. İşte bu noktada Camus yardım edecektir yazarımıza. Ama hemen belirteyim: görebildiğim kadarıyla Tanpınar’da Akdeniz izleği baştan sona varolan, ne ki özellikle 1950’lerde değişmeğe, gelişmeğe yönelen bir izlek. Yazar öldüğünde tam halini bulmamış henüz. Açık seçik ayrı bir konu olarak işlenmemiş, kırıntılar halinde serpilmiş yapıtının içine. Dolayısıyle öbür izleklere bağımlı, öbür izlekleri yönlendirecek denli güçlenmemiş. Benim değerlendirmem de bu durumla sınırlıdır.

Yazı dergisinde yayımladığım bir denemede Camus’nün Akdeniz’den anladığının “ılıman ruh iklimi” olduğunu ileri sürmüş, bu yazarın temelde insanmerkezci kaldığını yazmıştım. Tanpınar’ın 1955’te Akdeniz üzerine

söyledikleri Camus'nün Akdenizlilik anlayışını çağrıştırmaktadır. Yazarımız, 1920 yılında yaşadığı Akdeniz deneyimine göndermede bulunarak başlar düşüncesine, "bütün sahillerimiz böyle" der. Ardından kesin bir insanmerkezciliğin sözcüsü olur: "İnsan ister istemez, herşeyi, kendi zihninden ve elinden çıkmış gibi kabul ediyordu. Herşey insandı, insana dönüyordu. Her şey, her şey sanki akıldı. Ve tabiî, çıplak ve güzel vücûttu. Her şey insana, sen ve yalnız sen varsın, diyordu. Yalnız senin düşüncenin ve vücûdunun nizamı var, diyordu." Descartes'gil yananlamına, çıplak gövde övgüsüne dek Camus'gil bir düşünce akışı.

Bu aşamada, araya girilerek Tanpınar'ın Dionysos-Apollon denklemini işletmekte olduğu öne sürülebilir elbette. Ancak hemen üstünde duralım: bu denklemin Tanpınar'a göre işleyişi, bir bütünlüğün kurulması değil, kültürel bir yükseliş, bir incelme biçimindedir.

Kültüre ekin anlamını verir A. Hamdi. "Bu Dionysos ile Apollon'un karşılaşmasıdır. Toprak elbet besler, fakat yalnız kökü besler, tohumu çürütür, o kadar. Üzüm ve buğday ise, güneşin altında olur. İşte onun için san'atta şekilciyim, yani kendimle mücadeledeyim." İlk bakışta, Tanpınar'ın Dionysos tanımı da düşünülerek, azgın içgüdüler dünyasına usun çekidüzen vermesi diye anlaşılabilir bu söz. Ama *Yahya Kemal* adlı yapıtında başka yorumlara çanak tutar A. Hamdi. Klasisizmi överken "Klasikle ziraat birleşir: budama, aşı, seçme, ayıklama ve temizleme" der: Apollon'gil işlem. Klasik kültürle coşumculuğu karşılaştırması yeni bir açıdan gösterir düşüncesini. Tanpınar'a göre "romantizm: halkın malı ve halktan gelen birşey"dir ve "sanatını öğrenmiş olan romantik klasik olur". Ne var ki, bu sözün çok altında halk tabakasından seçkin kata geçiş izleği bulunmaktadır. Romantizmin esası", yazarımıza göre, "halk sanatında mevcut olan, spontanéité, intériorité ve lyrisme'dir". Halk sanatının kaynağı ise seçkin sanatınkiyle bir değildir. "Saz şairleri ve zümre edebiyatları, bizde çok belirli bir kültür ikiliğine dayanmakla beraber, aşağı yukarı her edebiyatta rastlanan bir vâkıadır." Daha önce Tanpınar'ın halk sanatını ulusalı, toplumsalı kavrayacak çapta değil, yerel, sınırlı gördüğünü söylemiştim. Dahası, apaçık cephe aldığı da olmuştur: "Dostlar halk şiirini, Karacaoğlan'ı filân seviyorlar. Bana bunlar çocuk ağzıyla konuşan Nasreddin Hoca, bakir oldukları için kendilerini genç ve taze zanneden ihtiyar kızlar gibi geliyorlar. Satıhta toplanmış, herkesin malı şeyler." Halk sanatı, yani Apollon'un tezgahında yeterince işlenmemiş sanat, "millî

hayat"ı kavrayıcı nitelikte olamaz. Bunu seçkin azınlık sanatı başarır. "Klasik... umumînin üstünde durur". Dede Efendi'nin ökesi ulusal yaşamın her yanına uzanabilmiştir.

Ferahfeza ayini, bireyden toplumsala, oradan kutsallık katına insanın yetkin yolculuğudur. İçki meclisinde, bir çeşit Dionysos âleminde başlayan tin serüveni birliğin saltık olduğu noktada biter. *Huzur*'da "eski musiki", "fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle" "zengin hayat"tır. Bu musikinin ustaları "evliya ruhlu" olmanın yanısıra "tevazulu"dur. "Sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle birlikte yaşamaktan hoşlanıyorlardı". Bu sözler, Dionysos'gil evreyi insanın biricik kaynağı olmaktan çıkarmakta, doruğa gidişte bir kat yapmaktadır. Dede Efendi'nin son aşaması ölümdür.

Benzeri bir yolculuğu Y. Kemal'in şiirinde, *Milletin Sesi*'nde gözlemiştir Tanpınar. Yahya Kemal Doğu'nun Dionysos'unu: Cemşid'i yazmış, "enelhak" felsefesine, ölüm kılığındaki birliğe yükselmiştir. Öyleyse, Tanpınar için, halkın kaynağından berisi, daha derini vardır. Asıl sanat da bütün hepsini kapsayan, tanrısaldan halkın arasına doğru kat kat açılandır. Ancak toplumsal bakımdan, saray penceresinden toplumun birlik halinde görülmesidir bu. Saraydan Anadolu'ya doğru genişlemedir. Apollon'gil sarayında ve tahtında "güllerle beraber gülmekte"dir Cemşid.

Bayram günü halkın ağzını dayadığı pınardan ayrı bir pınar. *Huzur*'da içki meclisinden sonra, yani gizemci serüveninde bir durak olan *bezm*'den sonra toplum bilincine sahip İhsan'ın topluma açılmak için "mistik" hali değil türküleri yeğlemesi, Tanpınar'ın "umumî"yi kavradığı için övdüğü sanatın sınırlarını çizmektedir. Bezm ile Maraş Bayramının kaynakları arasında ancak biyolojik bir kesişme olabilir. Ne ki, tinler yola koyuldular mı apayrı yönlere giderler. Osmanlı kültürünün Dionysos'u ile ihtiyar kadının yaşama sevinci bir değildir.

Zaten Akdeniz kıyısında bir balıkçının şarap içmesiyle aydınınki aynı olamaz. Halkın gönlünde Cemşid'in günü *Nevruz*'dur: Birlik ve dirlik şenliği. *Nevruz* da bezm ile bir değildir elbette. İstanbul üzerine yazarken "asıl bahar"ı "halkın dilindeki bahar" diye tanımlamıştır yazarımız. Yalnızca dilsel bir ayırım sözkonusu değildir. Nesnel karşılığı da ayrıdır

halkın baharının. Aydının rakı şişesinden çıkan Dionysos'u ulusal saymak Tanpınar'ın yanılsamasıdır. Varlığını sezse de aşamadığı yanılgıdır.

Bu yanılsamayı Cemal'i onun ağzından tanıdığımız Alaiyeli Ahmed ile karşılaştırarak kesinleyebiliriz. Alaiyeli Ahmed'e "Anadolu insanı" diyor Selim İleri. Zihnimde, Alaiyeli Ahmed geldi Kuyucaklı Yusuf'un yanına yerleşti. Bir "çilekeş"tir Ahmed de. Karısı kötü yola düşmüştür, kendisi katil olmuştur, idam mahkûmudur. Karısını onun isteğiyle öldürmüş, "gece yarısı mezarı örtmüş, sabaha kadar üzerinde uyumuş"tur. Toprağın tam adamıdır. Türkü söyledi mi "bir uçurum açılır" sanki, "sıcak ekmek gibi insan ıztırabıyla, azmiyle, hasretle baş başa kalınır". "Hayat", "Ahmed'in kıratı, sadık köpeği, sevdiği kadındır". Yaşama özdeştir Ahmed. Ölümü bile Cemal'in çevresindeki insanlara benzemez. Cemal ölü Ahmed'i hasta "yatağında bir Cemşid azametiyle oturan" Süleyman Bey ile karşılaştırır. Cemşid imgesi çöker sanki. "Bir nergis tarlasında otlar gibi hazla" yaşamış bu adamın ölümü Suad'ın deyişiyle "çürüme"dir, ayrışma, yok olmadır. Oysa Alaiyeli Ahmed, Cemal'in "içinden bütün hayata gülerek bakar." Tanpınar, halk adamı ile hedonist aydın arasında bir karşıtlam yaratmaktadır.

Hedonisti estete de karşıt tutar A. Hamdi. "Munis bir estet" olan bir dostunu anlatır. İstanbul'a hayrandır, doğayla tarihle koklaşa koklaşa geçirdiği sessiz bir yaşamı vardır. Tanpınar için estetlik, bir bakıma, Akdeniz halidir. Onun için Yahya Kemal'e hedonist der daha çok. Böylelikle kendisiyle ustası arasına bir mesafe koymaktadır. Ancak, ortada kalmış gibidir Tanpınar. Bu durumdan kurtulmak için kıpırdadığında Yahya Kemal'in Cemşid'i onu çeken bir mıknatıs olurken, Alaiyeli Ahmed hiç ulaşamadığı haddir. Ahmet Kutsi Tecer'e "Alaiyeli Ahmed"in öyküsünü yazmağa başladığını söyler: Antalya, çocukluk anıları, babası yer alacaktır bu öyküde. Ama "o manzara, o ışık esas"tır, "mevzu idamına şahit olduğu bir asker kaçağı" olsa da. "Bilmem mahzuru olur mu?" diye akıl danışmaktadır halkbilimci dostuna. Tek "mahzuru", yazarımızın gene kendisiyle "mahdut" kalmasıdır. Asıl gözünü alan, Alaiyeli Ahmed değil, "o manzara, o ışık"tır. İhsan da "bu türkülere açılmalıyız" demiştir, ama içki meclisinde kalmıştır.

Baştan alalım. Camus gibi Tanpınar da sapmıştır Nietzsche'nin Dionysos anlayışından. Asıl Dionysos halinde, asıl Akdenizlilikte insan doğanın bir

parçasıdır. Tanpınar'ın söylevinde ise insan doğanın, evrenin merkezidir. Tini, ruhu, kültürü evrenin öznesi olarak görmenin doğal uzantısıdır bu anlayış. Ama Dionysos'u kendi diline çevirmesinde asıl araç, Akdeniz tanımında yer alan "mistik ilham" deyişi olur bence. Mümtaz'ın yaptığı, Tanpınar'ın Akdeniz deneyimine uygun tanımdır bu. Çoğulluktan bireye giden yolun başı.

Tanpınar Slav kederine karşı Akdeniz dinginliğini çıkarır, Camus gibi. Bu dingin ruh halini incelerken insanmerkezci bir temele, daha da derinde özsever bir eğilime dayandığını görmüş, felsefi savı kişisel masalın giysisi olarak değerlendirmiştik. Tanpınar'ın "milletin Akdeniz'ine" yaklaşımı aynı temelin üstünde oluyor bana kalırsa. Böylelikle Tanpınar kişisel izleğini Akdenizlilikle birleştiriyor. Maraş'taki Dionysos halinden Apollon kutbuna doğru sürüyor zihnini. Dionysos'a "hilkatin ahengine rağmen azan tabiat" derken Apollon'u "ahengin kendisi, bizdeki çehresiyle akıl" diye niteler. Böylelikle, "alelade sarhoşluk olmaktan çıkar, rüya olur, ... bizi kâinatla birleştiren üstün neşenin kendisi olur" Akdenizli ruh.

Ama Tanpınar, gene, Mümtaz'ın başladığı noktaya dönmüştür. Bir başına, Güvercinlik'te olağanüstü bir bütünlük duygusunu yaşayan Mümtaz, zaman zaman neşesine, yaşama gücüne imrendiği halka uzak kalmıştır.

Öyleyse, Tanpınar'ın bireyselliğini kırarak topluluk ile bütünleşme çabası sonuçsuz kalmaktadır. Vahdet ikliminin adamı olduğundan, çoğulluk anlamında Dionysos onun için aşılması gereken bir evredir. Hem bu nedenle hem de Saray kültürüne bağlı bir aydın olması yüzünden, kimi zaman popülizme kaçacak denli övdüğü, ama kendisinden ayrı olduğunu kabul ettiği halka uzaktır.

Hiç kuşku yok ki, yazarımızın toplumsala eklemlenme çabası bu kadarla kalmayacaktır. Bursa'da Osmanlı uygarlığının idea'sını bulgulayacak ve zihnindeki kültür modeliyle birleşmeğe çalışacaktır.

VII. Dünyanın En Güzel Bursası

Tanpınar yolculuğunda önemli bir durak: Bursa. Bursa deneyimi, dahası ayini, diyeceğim bu kentte olanlara. Bir ayin, ama alabildiğine kişisel, öznel. Önemli, çünkü Tanpınar şiirinde ilk kez toplumsalı işletmekte, hem de Y. Kemal'in ardını bırakarak. Elbette, kendi kendinden ayrılmıyor Bursa'da; kendi saf estetiğine "cemiyet fikri"ni katıyor. Bu "fikir" büyük ölçüde Y. Kemal'den gelme, ama "cemiyet" ile kaynaşmak için kendi gönlünce davranacak yazarımız. "Bursa'yı o kadar severim, sanatımın ve iç hayatımın bütün bir tarafını bu şehre borçluyum" demiş. İç nitelemesi nedensiz değil, tarih iç insanın bir boyutudur Bursa'da.

Tanpınar'ın doğrudan Bursa üzerine yazılmış bir şiiri, üç denemesi var: Bursa'da Zaman (şiir); *Bursa'da Zaman, Bursa'nın Daveti, Bursa Yangını* (deneme). Bunlara *Bursa'da Zaman* şiirinin ilk halini: B*ursa'da Hülya Saatleri*'ni de ekleyeceğim.

Belli ki *Bursa'ya Davet,* Ahmet Hamdi'yi Bursa'ya kaçmakla suçlayanlara yanıttır. Şaire göre, güzelliğini "tabiat ve tarihin işbirliğine borçlu" bir kenttir Bursa. Daha bu aşamada Bursa özel bir önem kazanmaktadır.

Bursa'da tarihsel, toplumsal öğeler de "hülya saatleri"ne katılır. "Abasız postsuz" dervişin yerini kentte gezinen giyinik insan alır. Daha sağlıklı bir insandır bu. "Tarih insandır" demesinin yanı sıra, "Tabiat insanla birleşince güzeldir" diye düşünmekte, bu kez tarihsel zamanı vurgulamaktadır. Dahası: insan yapısı açısından tarih doğadan önce gelmektedir. Tarih bunca önem kazanınca bireyselden toplumsala doğru genişlemeği bir kez daha deneyecektir Tanpınar. Tenhada kendi aykırı âlemine açılan o kişinin yerine tarihle toplumla sarmaş dolaş birini getirmeğe, özünü, özne olarak kendini toplumsal kılmağa çalışacaktır. Bursa'nın tarihteki yerini düşünerek, Tanpınar'ın geçmişe seğirttiğini söylemeyelim hemen. Şu izleği yineleyelim: şaire göre Türk toplumunun temel sorunu Bursa'da olgunlaşan bir sürekliliğin tarih içinde kesintiye uğraması, Bursa'da kurulmuş kültür birliğinin korunamamasıdır. Bursa'ya gidiş bir bakıma kaynağa dönüş, "millî hayat"ın merkezine eriştir. Oradan yeniden çağlamak isteyecektir.

İnsan ve Cemiyet adlı denemesinde bireyin zaaflardan kurtulması için toplum bilincine iyelenmesi, toplum yaşantısına katılmasını öngörmüştü Tanpınar. Aynı denemede toplumun bireydeki ölüm düşüncesini yendiğini, çünkü toplumsal yaşamın süreklilik olduğunu da söylemişti. Bursa'da A. Hamdi, birey kutbundan toplumsal süreklilik haline geçmek, "fert" halini aşmak istemektedir. Halkın Dionysos'gil köküne ulanamaz ama Bursa'da kendi ulusal kültür anlayışının kaynağına inmek, bu kaynağı içinde duymak savındadır. Böylelikle çoğul olacak, yalnızlık talihini kıracaktır. Yoksa gene "şahsî masal"ının yeni bir oyununu mu sahneye koyacaktır?

Bursa "muayyen bir devrin": Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş döneminin "malıdır". "Üstünde yükseldiği toprağı kavramasını bilen ve o kadar asırdan sonra ilk günlerin tazeliğiyle bizi saran mimarî" sayesinde Bursa "ilk kuruluş çağının havasını saklar, onun arasından bizimle konuşur." Bursa "Türk ruhunun en halis ölçülerine kendiliğinden sahiptir", "milletimizin en güzel kaynağıdır". "Tarihimizin zaruretleri bizi bir zaman için bu güzelliklerden ayırdı. Bu ayrılış onları unuttuğumuz için değil, cansız bir tekrar yüzünden onları kendimizde devam ettirmek imkânını kaybettiğimiz içindi. Şimdi başka türlü bir anlayışla onlara dönmek istiyoruz."

Ama nasıl? Bir gönül adamı olarak elbette. Yeryüzüne yürek gözünden bakan için bilmek olmaktır.

Kaynağa dönüş çabası Bursa'nın "ruhaniyetli bir şehir" olduğunu anmakla başlar. Kentin "ruhaniyeti" kültürünün canlılığını, bağdaşıklığını, taşla toprakla sevişir gibi çalışan, yapıtıyla özdeş insanı, dengeli toplumu anlatan bir deyim. Dahası: "sanatın, ihtirasla ve imanla yaşanmış hayatın" kente sinmişliği. Yüzyılların rüzgârı dağıtmamış bu havayı, giderek bildiğimiz zamanın yanı sıra, "ikinci, velût ve yekpâre bir zaman" oluşmuş. Bu zamanı anlatacak ve yaşayacak yazarımız.

Bursa'da şiir halinin öncesinde şair, "şevk"in karşıtı olarak tanımladığı "angoisse" (yeğin can sıkıntısı) içinde kentin sokaklarında o anıttan bu anıta gezinmektedir. Eşyayla, doğayla ilişkiye girmek, darlıktan genişliğe çıkmak, o "büyük doygunluğu" duymak istemektedir. Gelgelelim, "taş, ağaç, sanat eseri ve an, hepsi bana kendilerini kapatıyorlar, beni mahremiyetlerinden kovuyorlar" demek zorunda kalır. Karaya oturmuş umarsız gemiler gibi çöker bir kır kahvesine, kendine yakışmayacak

sığlıkta, Schopenhauer'in çok silik kopyaları halinde "karanlık düşünceler"e dalar. Ancak, "ihtiyar kahvecinin çok zarif bir hareketi onları olduğu yerde kesti." İhtiyar, kırmızı bir gülü şadırvanın küçük kurnasına fırlatıvermiştir. Hemen yürürlüğe girer "an" ve "aydınlık". Bilinçli bir girişimin sonucu değildir bu. "Eşyayı bırakmalı, güzelliğinin saltanatını içimizde kursun."

Olayı *Bursa'da Zaman* denemesinde anlatır Tanpınar. Ancak ruh halinin anlatımını şiire bırakmıştır. Denemenin bittiği yerde şiir başlar. Daha ilk dizelerde Tanpınar'ın şiir hali için gerekli ortam kurulur: avlu, mermer, şadırvan, su. Gene bir kap betisi çizilmektedir için için. "Duvar" sözcüğü kesin bir sınır olur dış âlem ile imgelem arasında; kapanmışlık pekişmiştir. Ancak dördüncü dizede yeni bir öğe olarak ortaya çınar çıkar. Çınarın anlamına daha önce değinmiştik. Tanpınar, *Bursa'da Zaman* denemesinde bütün bütüne simgesel kılmıştır çınarı, Osman Bey'in ünlü düşünü anımsatarak. Osman Bey'in karnından bir ağaç büyür ve köklerinden büyük ırmaklar fışkırır. Bu ağaç, bu dal budak salış üç kıtaya yayılacak imparatorluğu simgelemektedir. Ağacın büyümesinin ırmaklarla benzeşmesi Tanpınar'ın imgeselinde çınar-ırmak ikilisine *"Ne içindeyim zamanın"* şiirindeki su-sarmaşık ikilisinin işlevini yükler. İmgeler arasında yapı değil nicelik ayrımı vardır. Nicel ayrım, çınar ve ırmağın, acunsal değil tarihsel oluşu anlatmasındadır.

Sarmaşık kökü Varlık, evrensel ben; ağaç kökü ise Bursa'da 50 yılda biçimlenen Türk tinidir. Ancak, acunsal ile tarihsel kökler örtüşmektedir. Yazarımız, Osmanlı kültürünü, evrenseli bulguladığı için övmüştü. Bu kültürün kökü de evrensel oluşun bir parçası, acunsal ağacın benzeridir. Sarmaşık acunsal, çınar toplumsal yaşamı imlemektedir. Toplumda "tarihimizin zaruretleriyle" meydana gelen çözülme bu kök kavranabilirse toparlanmaya dönüşecektir. Acunsal kök dirimsel erkedir, atlayıcı içsel bir güç, gücüllüktür. Büyüyen acunsal bitkinin her dalında, her tomurcuğunda bu gizilgüç edimli hale gelir. Yaşam bölünerek, çeşitlenerek, yeniden yeniden fışkırarak süre/r. Yineleyelim: Tanpınar, Bergson'un dirim anlayışını tarihe uygulamaktadır. Acunsal zaman birey için kaynak olurken, Bursa'da zaman toplum için kaynak sayılacaktır. Tarihsel zaman acunsal zamanın bir uzantısı olarak, yani olması gerektiği gibi algılanmaktadır. Dolayısıyla, Ahmet Hamdi "ömrün her merhalesinde" "derinde" bulunan toplumsal "şafağa" doğru kazacaktır içini.

Özdekte uyuyan tin gibi, kayaların içindeki deniz mağarası gibi, toplumsal benin altındaki derin ben gibi saklıdır Bursa'da zaman. Bir kubbenin altında, bir taşın içinde birikmiş durmakta, kendinde yaşamaktadır. "sadece mazisinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hatıralarına kapanmış olan şehrin nabzında kendiliğinden atar" bu zaman.

Kök, kaynak imgeleriyle eşdeğerli olan, başlangıcı, canı anlatan nabız, bir güzelin olmakla tarihsel zamanı iyiden iyiye acunsala denk kılar. Çünkü su imgesinin dişi çağrışımı bu sözle gene evetlenmiş ve ortam kadın gövdesiyle özdeşlenmiştir. Işıklı "beyaz bahçesinde su seslerinin" yeğnilmiştir şair, dingindir gönlü. "Yekpare bir anda gün, saat, mevsim / Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın" der. Usul ve kesintisiz akmaktadır su. Kayaların arasından deniz mağarasına ulaşmış özne bu kez "hâlâ bu taşlarda gülen rüya"ya varmıştır. Dizenin ilk halini düşünürsek: "bu kırık taşlarda mahfuz rüya"ya varmıştır. Sessizlik "sonsuz devam vehmile" çınlar. Tarihsel sonrasıza bitişir bu sözle. Özne yerleştiği düşsel kovuğun içinden çevreye yayılmaya başlar: su sesi "şehrin üstünde görülmeyen başka bir şehir yapıyor... bütün hayatı daha temiz ve berrak tekrarlıyor... Ben şimdi onun mücerret âleminde yaşıyorum". Sanki toplumun ideasını yaşamaktadır. Cami avlusu bütün bir kente açık olmakta, *Gümüşlü*, öznenin yaşadığı başlangıç haline "fecrin zafer aynası"nı tutmakta, *Muradiye*, gökteki asal âlemle yerdeki aynayı bir küre halinde birleştirircesine "sabrın altın meyvesi" olmaktadır. Oluşan bütünlük evrenin kendisidir sanki. "Ovanın yeşili, göğün mavisi" der şair, şen bir sesle.

Bursa'nın yeşili, "ebediyetin rahmani yüzü, bir mükâfata çok benzeyen bir sükûnun fani bir saate sinmiş yüzüdür". Yeşil Cami, Yeşil Türbe, renkleriyle anlamlanırlar. Yeşil Camiin "kapısından girer girmez dört yanımızı kaplayan yeşil hava içinde Neşati'nin *turfa muamma* diye adlandırdığı insan ruhu, en tabiî iklimlerinden birini bulur." Mümtaz'ın deniz mağarası da ilkin yeşildir. Huzur iklimi vardır Bursa'da. Yeşil acunsal zamanın bir adıdır. Osmanlı-İslam kültürünün en sevgili rengi olarak yeşil, doğanın kültüre eklemlenme yeridir. "Ovanın yeşili" demektedir şairimiz, tarih ile doğanın işbirliğine açılmaktadır. André Gide'in Bursa yeşilini nasıl gördüğünü şöyle okumuş: "Cami aydınlığının ortasında, ayak ucunda kendisini tamamlayıcı birşey gibi uzanan manzara ile beraber çok güzel yakalar" yeşili. Kültür-doğa-birey bütünlük halindedir. Özne kendinden avluya, kente, doğaya açılmıştır. Bursa'da yaşanan zaman "iç âlem

nizamı”nın daha geniş kapsamlı olarak kuruluşudur. Tarih ve toplum da katılmıştır huzur ayinine.

Ne var ki, A. Hamdi’nin imgelemi gene de “şahsi masalı” yönünde işlemektedir. Biraz sonra Muradiye’nin altın meyvesi “billûr bir avize Bursa’da zaman” dizesine bağlanacak, okuru Tanpınar’ın kişisel imgeleriyle karşı karşıya bırakacaktır.

Ama kişisele dönüş, daha doğrusu oradan hiç ayrılmayış, şairin Türk tinine somut olarak özdeşlenemeyişinin göstergesidir.

“Çınlıyor bir sonsuz devam vehmile...” dizesinin ilk halinde “sonsuz devam”ın yerinde “geçmiş zaman” vardır. Anlamlı bir değişiklik. Çünkü özne, tarihsel kökünden sonrasızlığa uzanmak istiyor. “Geçmiş zaman” dese, 50 yıllık bir dönemin anısı içinde kalıverecek. Oysa amaç eğri değil düz çizgi çekmek. Nitekim, “sesi nabzım olmuş hengâmeler” dizesi bu amaca uygun. “Hengâme” bir imparatorluğun büyürken çıkardığı ses, yarına doğru genişlemenin, yaşama büyüme kavgasında yenginin simgesi. Kendi halinde usul usul atan bir nabzın yerine bu “fütuhat” isteğinin geçişi, Türk tininin yaratıcı atılımıyla bir olma çabası. Dizenin ilk hali: “sesi arşa çıkmış hengâmelerin”. Bu utku çığlıklarına gökte yer verilseydi, geçmiş zamanın, bir idea halinde gökte bulunan ikinci zamanın parçaları olurlardı. Bugün yaşayan öznenin nabzına yerleştirilmekle süreklilik düşüncesinin sağlanmasına yardımcı oluyorlar. Böylece göğe doğru büyüyen çınar imgesine de bağlı kalınıyor. Ancak şiirin eğreti duran bir dizesidir bu. Yalnızca Ahmet Hamdi “fütuhat edebiyatı”na yabancı olduğundan değil, bir hülya adamının, zamanın düzenli akışını seven öznenin bu kargaşa ortamına aslında yabancı olmasından değil. Şiirin bundan sonrasında çizgisel devinim kalmayacağından, özne gene eğri çizeceğinden ötürü eğretidir bu dize.

Elbette, anılan dizenin kullanımını haklı kılacak bir gerekçe var. Tanpınar, Osmanlı uygarlığının “sadece fütühatçı” olmadığını, “bir kültür ve medeniyet yarattı”ğını söyler. Böylece iki bileşkeni vardır Osmanlı uygarlığının. Yazarımız daha çok kültür bileşkenine ilgi duymuştur. İncelediğimiz dizeyle bir bakıma bu eksiklik giderilmektedir. Ama bu iki yön Tanpınar’ın imgeleminde eril ve dişi öğelere karşılıktır. Hengameler, yani kılıç, gürz, kargı, yeniçeri: Osmanlı’nın yaşama alanını genişleten eril, saldırgan gücü. Kültür ise ekindir, dişidir. Gelgelelim, bu dizede eril öğe

birincil olmakta, Tanpınar'ın imgelem ve yasalarına ters düşmektedir. Çünkü yazarımız için Saltık Varlık dişi, su birincildir. Bir püf noktası yakaladığımızı, Tanpınar'ın aslında fütuhatçı olmadığını, bu dizeyle kendini yanılttığını düşünenler olabilir. Ama çınara ulanmak istemektedir A. Hamdi. Çınar eril, demiştik.

Tanpınar'ın birinci sıraya eril öğeyi oturttuğu başka bölümler de vardır yapıtında. Doğu'daki Yıldız Dağı'nda "bir nevi Ecdat-Tanrı çehresi sezer", çınar gibi ihtiyar ve görkemli olan bu dağ "yıldızların saatini kurmaktadır". Varlık, temel özne eril olmuştur şimdi. Musiki dinleyen Yahya Kemal de bu ulamda yer alır. Âdem ile Havva öyküsünde Âdem Havva'dan öncedir, Âdem'in etinden çıkmadır Havva. Bursa'nın kuruluşunu anlatırken "Orhan Gazi'nin yarı evliya çehresi bu destanın asıl merkezidir. Bütün ruh kuvveti ve manevîlik hep ondan taşar. O bir başlangıç noktasını imparatorluk yapmakla kalmaz, ona rahm ve şefkatin derinliğini de katar" demiştir. "Başlangıç noktası" Osman Bey'dir, karnından çıkan çınardır. Ataerkil bir dizi. Ama Osman Bey'in karnından çıkmıştır çınar. Doğurmuştur Osman Bey. Dişi edim. Eril öğenin yumuşak göbeği. Eril özne hep evliya, ihtiyar, güçlü, şefkatlidir. Çınar da, Orhan da, giderek yaşlılığında Yahya Kemal de böyledir; "O ince tebessüm, o geniş açılan kollar, güzel, ihtiyarlığında ve hastalığında bile güzel ve yaralı ceylân bakışlı, gerçek şair bakışı". "Ben anneme benzerim" diyen Yahya Kemal'in merkezi, dişi bir imgeye başvurularak anlatılan gözü olmuştur. Eril öznenin bu durumunu ihtiyarlayan erkeğin yumuşaması diye yorumlamamalı. Salt sertlik, katılık yoktur Ahmet Hamdi'nin erilinde. Yumuşak, buyur edici, can katıcı bir yan vardır hep. Üstelik canevidir burası.

Valéry "ağacın özü dişidir" der, çünkü sudur ağacı yaratan. "Derin ve anacıl toprak suyu yıllarca emmiş, bu sert tözü gün ışığına çıkarmıştır". Valéry'nin söyledikleri tinselci bir dünya görüşüyle, anima'yı öne alan bir imgesel ile çelişmemektedir. Tanpınar gibi o da nehre benzetir ağacı. Ancak, bu benzetmenin ağacın aslında su, daha doğrusu özünün su olduğu anlamına varabilmesi için konuyu biraz daha deşmek gerek. "Capcanlı bir nehir" der Valéry, "kaynakları toprağın karanlık kütlesine esrarlı susuzluklarının yollarını daldırmaktadır". Böylece büyümektedir ağaç, "su ağaçtan geçerek ışıkla buluşmaya gitmektedir". Meydana gelen şey, "bir su yılanıdır", "kayalarla savaşır, büyür bölünür kayayı sarmak için". Organikin

inorganike, tinin özdeğe karşı verdiği yaşama ve yaşamı biçimlendirme kavgasıdır bu. Ahmet Hamdi için salt eril kayadır, kesin olumsuzluktur.

“Çocukluğunun en garip hatırası”nı şöyle aktarmaktadır yazarımız: Akdeniz kıyısına varınca “ben sevincimi göstermek için havaya bir el rövolver sıktım. Annemin ölümünü bir türlü unutmayan ve yıllarca bize yanında gülmeyi meneden babam beni tokatladı.” Salt eril öğe denize ulaşma sevincini yasaklar, babadır, katılıktır. Nitekim, “Ecdat-Tanrı” diye selamladığı dağ, bir yandan da “yalnızlık duygusunun” uyarıcısıdır. Bu yönden bakıldıkta eril öğe bir kaya parçasıdır. Çınar, Ecdat-Tanrı imgelemlerinde kaya ve su birleşmekte, baba imgesi, bir bakıma çift değerli olmaktadır. Tokat atan babası suya giden yolda engel olarak dururken, Yahya Kemal yerine geçilmek istenen baba olmaktadır.

Ne var ki, anne ile birlik olan babanın yerine geçmek özlemi özseverlik eğiliminin karşısında güçsüz kalacaktır. Özne, anasıyla babasının kol kola olduğu değil, kendisiyle anasının baş başa olduğu dönemin etkisi altındadır daha çok. Bu yüzden fütuhatçı eğilim sırıtacak, Yahya Kemal ise suda kendini seyreden öznenin, ben’in ideali, bir anlamda üst-beni olacaktır. Ama asıl olan suya dönmektir.

Özne geçmiş zamanı yaşatmak, bugüne bağlamak savının tam tersine yönelmektedir. Öldükten sonra geçmişe gömülmek, Bursa’nın bir öğesi olmak ister. “Ölüm bu tılsımlı ebediyette / Bir ilâh uykusu olur (...)”. Plato’dan esintiler taşıyan bu dizeler Ahmet Hamdi’nin kendinde kaldığını anlatmaktadır.

“Billûr bir avize” sözüyle Bursa’nın bir küre gibi kendine kapanışı kesinleşir. İdeal bir renk uyum ışık dünyası olur Bursa. Su seslerinin beyaz bahçesine çekilmek ister şair. Öyle bir bahçe ki, rengi gibi, her şeyin özünü barındırır, en katıksız en yetkin halini. Ahmet Hamdi’nin şiir hali. Son bölümde sevgiliye seslenişlerin yer almasıyla tarih giysisi içinde kişisel mitin yaşadığı kesinleşir.

Bu dizeden önce, çoğu incelemecinin gözünden kaçan bir “ömrünün timsali beyaz *Nilüfer*” dizesi vardır. Burada şair ikinci kişiye seslenmektedir. Şiirin son bölümü gösterir ki, sevgilidir bu ikinci kişi. Sevgilinin Nilüfer ile özdeşlenmesinin tarihle ilgili bir anlamı vardır.

Nilüfer, Orhan Gazi’nin sevgilisinin adıdır. “Bursa’yı tek başına bütün bir bahar güzelliğiyle dolduran isim”dir. “Bu isim her güzel saadet ve aşk hülyasının içine dolabileceği bir çerçeveye benziyor.” Orhan Gazi-Nilüfer ilişkisini mitsel bir aşk öyküsü gibi aktarır yazarımız. Daha sonra Osman Gazi’yle Mal Hatun’un aşkını da anar ve canalıcı bir tümce ile bitirir paragrafı: “Hakikatte Osmanlı macerası bir aşk hikâyesiyle başlar.” Kendi izlekçesine göre dizelim bu sözü: başlangıçta eril-dişi bütünlüğü vardır.

Nilüfer ile özdeşliği sevgiliye “İsterdim bu eski yerde seninle / Başbaşa uyumak son uykumuzu / Bu sükûn içinde...” Öznenin istediği bu uyku halinde ölüm, öteden beri üstünde durduğumuz ölümdür. Yani saltık gövdeye, bütünlüğe dönüş; sonrasızlığın öbür adıdır. *Aşk ve Ölüm* adlı denemesinde Y. Kemal’in “bir uykuyu cânanla beraber uyuyanlar...” dizesini anmıştır. “Ömrün büyük ve dağdağalı gecesini bir aşkın yıldızlı uykusu yapanlar, bir ebediyet bahçesi olan bir ölümde uyanırlar.” Bütün Tanpınar şiirselini çeken ölüm izleğidir bu: “her şafakta” yaşanan “rüya.”

Tanpınar, Bursa’da merkezi gene kendisi olan bir âlem kurmaktadır. Bu kürenin içine kapanır: “... su seslerinin” diye bitmiştir şiir; suyun içinde başlamıştır. Tarih, doğa, toplum, hepsi “şahsî masal”a ayarlanmıştır. Rahmin sularında seyretmektedir özne. Kendini.

KUTUP NOKTASI

“Ben hattâ asrımda yalnızım.”

A.H. Tanpınar

Huzur'un ikincil kişilerinden İclâl, "... aşk, sanat, tarih, uzvî haz, hepsini karıştırıyor galiba!" der Mümtaz için. Ne kadar uzaktır Mümtaz'ın kıvranışlarına! İçini toparlamak, zihninde bütün dünyaya çekidüzen vermek istemektedir Mümtaz, zerrelerini biraraya getirerek tam sayı olmaya çalışan Abdullah Efendi gibi. Bilgi dizgesinde, ruhsal yapıda, deneyimlerde, insanla ilişkilerinde bir örgütlenme, bir düzen amaçlamaktadır. "Büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşamak", bütünlenmek istemektedir özne.

Tanpınar, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta "Bir ömrün bütün olması imkânı yok..." diye yakınmaktadır; 59 yaşındadır, iki yıl kalmıştır ölmesine. "Hakikatte insan ömrü parça parça..." Ama bütünlük kurmanın bir yolu gene de vardır: "Sanatta bu şahsiyet bütününü, öbürlerini unutturan eserler yapıyor".

Öyleyse Mümtaz'ın yaşam deneyimi gerçeklik açısından parça parça iken, sanat açısından bir bütünlük oluyor. Gelgelelim, Tanpınar anılan mektubunda sanatından da (şiirinden) yakınmaktadır. Biliyorum şiiri ama yapamadım, der. Belli ki, inci gibi yapıt üretememiş olmanın sıkıntısı içindedir.

Ama izleksel bir bütünlük vardır Tanpınar'ın yapıtında. O birbirinden çok ayrı konularda yazılmış duran romanların, öykülerin, denemelerin, şiirlerin arasında "gizli bağlar" vardır. Bu ilişkiler ağı örülmüş, bir anlam kıtası, bir "derin yapı", bir "gizli içerik" kurulmuştur.

Değil herhangi bir insanda, yırtık, sinirceli, olağandan da dağınık kişiliklerin derininde böyle bir yapı bulgulanır elbette; bunun temel öğeleri, dizgenin işleyişi ortaya çıkarılabilir. Bilincine varılmayan bütünlüktür bu gizli yapı. Bir bakıma bilinçdışı etmenlerin oluşturduğu yapıdır.

Tanpınar'ın "şahsî masalı" da bu türden bir yapı mıdır acaba? Kerkük'teki evinin havuzlu bahçesini anlatırken altını çizdiği "farkında olmadan" sözüne bakılırsa, evet. Ama, Mümtaz'ı öylesine tutarlı biçimde kurmuştur ki Tanpınar, özne kendi ruhunu çözümlemiştir sanki: "Mümtaz'ın kafasında acaip bir sahne vardı ki, her okuduğu ve dinlediği oraya nakledilirdi. Antalya'daki kayalık ile N...'deki evleri. Okuduğu romanların bütün hâdiseleri bu iki dekorda geçer ve oradan kendi hayatına nakledilirdi."

Aynı mektupta sanat yapıtının yetkinliğini Mallarmé'nin *Un Coup de Dès*'sini anımsayarak şöyle tanımlamıştır Ahmet Hamdi: "Tek başına ve bütün etrafını beraberce yakalayarak ve seni bütün korkularınla, rüyalarınla vererek ve tavla zarı gibi her mümkün hâdisenin tesadüfünü ortadan kaldıracak bir şekil ile kendisini vermek". Bu sözde kişi, kendini koşulu ile birlikte almakta, bir bütün olarak sanat yapıtında yaratmaktadır. Yoğun üstün bir toparlanma, derişmedir bu tür sanat. Özne kendini yakalamış, avucunun içine almıştır, sımsıkıdır eli, yumruk olmuştur raslantı rüzgârına karşı. Bir çözse parmaklarını öznenin bütün hali görülecek, ama o anda dağılacaktır bütünlük. Onun için güçtür bu tür yapıtlara ulaşmak, içlerine girmek.

Tanpınar bir yetkinlik haline getirememiştir şiirini. Amacını açıklarken, "insanın ötesini istedim", der: ele geçirememiştir saltık inciyi. Ama temel öğelerini saptamış, niyetini yerleştirmiştir yapıtının içine. "Muhayyile", Tanpınar için, "bir his veya fikri yahut bir imajı nesiller boyunca tekrara düşmeden bütün imkanları ile yoklamak, mahiyetini değiştirene kadar onunla derinden uğraşmak, bu suretle dili herhangi bir kalıplaşmaya imkân vermeden zenginleştirmek"tir. Bu yolda işlemiştir imgelemi, bilinçle işlemiştir imgelemini. Yapıtın göbeğinde kendini bilen bir özne vardır çünkü.

Yaşar Nabi'ye kişisel türümünü anlatırken, Mümtaz'ı çizerken söylediklerine yakın bir açıklama yapar: "Çoktan beri asıl gayenin kendimizi bulmak veya vücuda getirmek olduğuna inanıyorum. Bu adamlar (yani beğendiği, onu etkilemiş yazarlar - O.D.) beni kendi hakikatlerime veya aslî yalanlarıma götürürler. Çünkü, belki de hakîkî şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk yahut en büyük ibdâ ve ihtiramız, bir kelime ile, masalımızdır". Tanpınar, kahramanından, bu sözü etmiş olmakla ayrılır. Tanpınar, kendinin masalını yazmıştır.

Benim için bir çeşit "arzın merkezine seyahat" oldu Tanpınar'ı okumak. Çünkü yapıtın göbeğinde çok güçlü bir özne vardır, birkaç temel imgenin, izleğin içinde. Buradan başlar öznenin giz'li söylevi, burada biter.

Öznenin çevresinde bir bütünlük kurulmuştur. "Her yer daire her yer merkez"dir artık, "içinde dışında hep aynı çember" vardır. En olmadık açılardan yoklanmıştır temel imgeler. Özne her konuda hem çıkış hem de varış noktası olmuştur. Doğa, tarih, kültür, toplum, hepsi birer birer

katılmışlardır döngünün içine. “Mahiyetini değiştirene kadar onunla derinden uğraş”mış mıdır yazarımız? Bir bakıma, ölüm içgüdüsüyle ilişki halinde bir ilksel özseverlik mantığının sözdizimi gibidir Tanpınar’ın yapıtı. Ama bilinç açısından bakıldıkta, yeryüzünde bir birey, bir özne olarak kendini konumlama savaşımıdır. Kendini aşmaktan çok kendinde(ki) yaşamı anlatmak çabasıdır Tanpınar’ın yapıtı.

Felsefi açıdan insanmerkezcidir. Evrenin ortadireğidir insan. Toplum anlayışında “iç insan”dır ağırlık noktası. Bütün bu göbekler üstüste gelirler, öznenin kendisiyle örtüşürler. Elbette, bu özdeşlik çınarının, bu anlam ekseninin düşünsel bir temeli de vardır: “... kâinatı ve insanı beraberce oluş halinde gösteren...” bir düşünce dizgesi oluşturmak. Henri Meschonnic, *Le Signe et le Poême* adlı yapıtında şöyle der: “Artık Tarih, bir tarihçilik değil, özne ile toplumsal, acunsal ile tarihsel arasındaki eytişim, bütün bunların mantıklarının çoğulluğu içindeki eytişim anlamına gelmektedir”. Bu çok boyutluluğu ve karmaşıklığı Türkçede ilk deneyen Ahmet Hamdi olmuştur. Yazarımızın dünya görüşü paylaşılmasa da, sanatının, kültür yaşamımıza ilişkin düşüncelerinin yanısıra yapıtındaki bu bütünlük arayışının da değerini bilmek gerekir.

Tanpınar için, bireyin doğada, toplumda “devam” eden yaşama katılma yolunu arayıştır bu. Doğu “bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını” bulmuş, “fakat bu buluşta kendini avuttuğu için hareket imkanlarını az çok daraltmıştır.” “Hareket” etmiştir Tanpınar, atalarından kalma o “intelektüalite noktası”na karşı, Doğu’nun merkezi saydığı o buluşu hep belkemiğinde taşıyarak. Sınırlı bir düşünce düzleminde kalarak alışılmış ile barışık yaşamak yerine sınırları zorlamağı seçmiştir. Böylece, *kültür* ile barışmanın yolunu göstermiştir. Kendisinden acuna doğru, kendini tanıyarak, halka halka genişlemeğe çalışmıştır. Elbette, aynı zamanda, kendine doğru ilerleyiştir bu devinim, çoğulboyutlu bir varlık olarak kendine.

Taş taş örülmüş bir “ibda”, bir “ihtira”. İki anlamı vardır son sözcüğün: benzersiz birşey yaratmak ve asılsız birşey uydurup gerçek diye göstermek. İki anlamı da üstüne alıyor Tanpınar: kendi *hakikatim* ya da *aslî yalanım*. Kendi yalanına bile bile inanmak gibi basit bir çelişki midir Tanpınar’ın kişisel trajiği. Yoksa, kaçınılmaz bir çekim merkezi anlamında kullanılmış bir “talih” kavramının imlediği yazgıcılık mı?

“Talih” kavramı önemlidir Tanpınar’ın dünyasında. Antalyalı genç kıza, insanın kendi talihini bulması gerektiğini söyler. Mümtaz için “talih”, alnına sabit mürekkeple yazılmış olan ve onu herkesten ayıran yalnızlıktır. Nerdeyse kişisellikle anlamdaştır talih. Başkalarınca paylaşılamayan tek öğedir, biriciktir. Kişi gibi. Kişinin tek başına doğduğu ve tek başına öldüğü alandır, kişinin içinde yalnızca ona ait olan can damarıdır: yalnızlıktır. Tanpınar’ın yapıtında, baştan sona, yalnızlık aşılmaz bir haddir. Kendini bulduğu zaman çoğul olduğunu söyler, ama gölün başındaki Narkissos kendisinde ancak kendisini görür, yaratıkların en yalnızıdır. Bunu ayrımsadığı an Tantalos olur. Bir bakıma Tanpınar’ın ruh serüveni “beni kendi *kutbumda* yalnız bırakma” yakarısıyle özetlenebilir. Kendisini bulduğu anda yanında kimseyi görememiştir aslında.* Kendini bir çoğulluk olarak, insan varlığının bütün boyutlarıyle duyumsayamamıştır. Bütünlük hali sanıda kalmıştır. Bu açıdan “asli yalan”dır kendini bulmak.

Yalnızca bir izlek mi bu durum? Yalnız yaşamıştır A. Hamdi. Narmanlı Yurdu’nda bir bekâr odasında kozasını örmüştür. Yazarın yalnızlığına yapıtının yalnızlığı eklenmiştir. Tanpınar’ın gündeme gelmesi için 1970’lere dek beklemek gerekmiştir. Tanpınar, Antalyalı genç kıza yazdıklarını bağlarken, mektubu çocukluğuna gönderdiğini söyler. Okura inançsızlığın tâ kendisi, yazarın kendi kendisiyle iletişimi; yapıtındaki yalnızlık, “kendini evinde hissetmemek” gibi izlekleri pekiştirici bir söz. Kendi kutup noktası, yalnızlığının uç noktası. Bütün dünyayı bu noktaya indirgemek yalnızlığını dünyaya yansıtmaktır, tersinde bakılırsa.

Dünya görüşüyle, Osmanlı hayranlığıyle, günlük “hayatın firar kapıları”ndan geçerek varılan huzur âlemiyle, çağına bir kaçış gibi görünen bu yapıt sürgünlüktür bence. İyi yazarların çoğu gibi geleceğe sürgün olmuştur Tanpınar. Çeşitli yönleri yeni yeni irdelenen yapıtı, düşünce ve yazın dünyamız için vazgeçilmez bir kaynaktır. *19. Asır Türk Edebiyatı, Yaşadığım Gibi, Yahya Kemal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Beş Şehir*, kendi alanlarında hâlâ aşılamamış yapıtlardır. Huzur, yalnızca değerler çatışmasının, aşkın romanı değil, ruhsalın, ruh karmaşasının Türk romanına kesin olarak kendini kabul ettirişidir. “İnsanın içine inmek” için kültürümüzde yapılan en önemli girişimlerdendir.

Bütün bunları yazarken kendini “hakikat”en bulmuştur Tanpınar. “Vücûda getirerek” bulmuştur. Yeryüzüne, doğaya, topluma, geçmişine göre bakmış

kendine, sonra bütün bunlarla arasındaki ilişkileri örmüştür. Konumlamış, betimlemiştir kendini. İnsanı koşulu ile birlikte anlatmıştır. Gerçekliğinin negatifini, daha doğrusu gerçekliğinin olumsuz bir bütünlük olduğunu anlatmıştır.

İnsan karmaşası! Masal demiş Ahmet Hamdi, çekip gitmiş. Dünya baştan sona aslı olmayan bir masaldır diye bir söz sırıtır *Şehname*'de. Tanpınar: olan bir masal işte!

"İşte sanatım hakkındaki fikirlerimi öğrendiniz. Ne kazandınız? Orasını bilemem. Kendime gelince... İnsan o kadar mühim değildir. Ben de herkes gibiyim." Ama bir insanın yaşadığı yerde herkese söylenecek şey vardır. Birey bulunması, yapılması gereken varlıktır. *Kişisel deneyim*'dir bireyin ömrü.

Bunun da ayrımında Tanpınar. Deli Petro'nun şöyle övüldüğünü anlatır: "Sen aramıza şahsî tecrübe denen şeyi getirdin". Daha sonra da Dante'den alıntı yapar: "Birşeyi resmetmek için evvela o şeyin kendisi olmak gerekir". Yorumlar: "Garple Şark arasındaki fark, işte bu yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtası ile realitenin içine iyiden iyiye yerleşmek keyfiyetidir". Kişisel deneyimin yetkin tanımı. Kimi kalın kafalılar bireycilik diyebilir buna, gene toplumculukla "Şark"lılığı karıştırarak.

Yineleyelim: kendini koşuluyla birlikte ele almaktır kişisel deneyim. Ne dünyaya sırtını çevirmektir ne de kendinden kurtulmak için kendini elkişiye adamak. İnsan içinde yerini bilmektir. Tanpınar'ın bir özne olarak kendini, yaşadığı dünyayı düşünüşü, bir aydının kendini "vücûda getirmesine" iyi bir örnek. Gerçekliğin içindeki yerini bulmak ve kendini oradan başlayarak kurmak. "Hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız."

Mümtaz, insanlar "kesif yaşasınlar yeter" der. Yoğunlaştıkça Türk insanı, onu üreten bütün bir tarihsel-toplumsal-ruhsal ilişkiler ağını buluyor içinde, yumak halinde. Yoğunlaştıkça, yani kendini bildikçe duydukça, koşulunu aşmak istiyor. Düşünsel, ruhsal, bütün yönlerde kendi kendisiyle savaşımdır Türk aydınının yazgısı. Kimi, Oğuz Atay'ın başkişileri gibi yumağı çözmek isterken dolanıveriyor iplere, boğuluyor. Kimi de bir yönde gelişirken, öbür yönlerde cılız mı cılız kalıyor. Ama bütün bu çabalar, üstüste, bir birikim, bir oluşum halinde çoğalıyor. Türkiye gibi Türk aydını da "kendini arayan biçim" halinde gelişiyor. Ahmet Hamdi, altın bir basamaktır bu süreçte.

OKUMALARIN OKUNMASI

“Tahlil metodu, mahiyeti itibarıyle parçalayıcıdır” diyor Mehmet Kaplan, “Halbuki şiir, ifade ve telkin ettiği duygu, şekli, ahengi ve üslubu ile tam bir terkiptir”. Böylece açıkladığı çözümleme anlayışına uygun bir çalışma yapmış M. Kaplan. Tek tek ele almış bütün şiirleri, geçerli yorumlar, açıklamalar getirmiş. Tanpınar’ın varılan sonuçları. Kaplan Tanpınar’ın şiirlerini parçalamış ve öylece bırakmış. Eleştirel imgeseli üzerine şimdiye dek yapılmış en iyi çalışma elbette. Ancak bir bütün halinde değil varılan sonuçlar. Kaplan Tanpınar’ın şiirlerini parçalamış ve öylece bırakmış. Eleştirel eylem yarı yolda kalmış. Oysa bulduklarını birleştirerek bütünsele varması gerekirdi. Ancak böyle bir bütünlük Tanpınar’ın dünyasını çepçevre kavramak savında olabilir. Eleştiri, bulguların düzenlenmesi, metnin çözülerek yeni bir metin üretilmesidir. Şiir bireşim ise, eleştirel metin de öyle olmalıdır. Gene de, M. Kaplan’ın çalışmasının, Tanpınar okumaları için sağlam bir kaynak olduğunu kesinlemek gerekir.

Gelgelelim, 1972’den sonra birdenbire çoğalan Tanpınar okumalarında Kaplan’ın bulguları yokmuşçasına davranılmıştır. Bu yüzden de yapıtın izleksel çekirdeği olan “şiir” gözden kaçmıştır. Tanpınar’ın romanları, düzyazıları daha çok ilgi görmüştür, ama bunları, Tanpınar’ın yazdıklarının hepsini gözönüne almadan, izleksel çıkış noktası olan şiirini atlayarak okumak, eksik, giderek yanlış değerlendirmeler yapılmasına yol açar; açmıştır da.

Tanpınar’ın şiirinde anlatmak istediğini düzyazısında daha iyi anlatabildiğini, düzyazısındaki şiir yükünün Tanpınar âleminin temel bir taşı olduğunu sık sık öne sürdüm. Ne var ki, Tanpınar’ın “şiir gibi” yazdığı bölümleri çok eleştirmenimiz es geçmiş, “şairanelik” saymış, küçümsemiştir. Tanpınar’ın temel izleklerini barındıran söz sanatları süs ya da fazlalık sanılmıştır. Selahattin Hilav, Fethi Naci, Berna Moran bu konuda ağız birliği etmiştir. Örneğin Fethi Naci, “Hızını alamıyor, şiirlerinde kullandığı kimi dizeleri de cümlelerine sıkıştırıyor.” demiş *Huzur*’u okurken. Yalnızca *Huzur*’da değil hemen her düzyazıda bu işlem yapılmıştır. Yazar bilerek yapmıştır. Nitekim, Mümtaz’ın anlamı, İhsan ile yaptığı düşünsel tartışmalardan çok şiirindedir. “Bende esas olan şiirdir” diyen Tanpınar yanlış okunmuştur, bu açıdan. Fethi Naci, Hilav ve

Moran'dan daha ileri gitmiştir Tanpınar'ın şiirselini harcamakta. Sık sık gözünün önünden geçen birtakım şiir sözcüklerini sıralayarak Tanpınar bir "mazmun dünyası kurmuştur", "mazmunculuk" "sanatçı olarak Tanpınar'ın en zayıf yanıdır" sonucuna varmış. Oysa, yalnızca dize işçiliğine indirgenmedikçe, en güçlü yanlarından biridir. Yapıtının anlam ekseni mazmun dünyasından geçmektedir. Naci'nin düşüncesine bağlı olarak, Tanpınar'ın renkli dili, imgeli söyleyişi de yerilmiştir sık sık. Ancak, "Sembol veya en yüksek mânâsıyla realite" demektedir Tanpınar. Sanat anlayışının gereği olarak böyle yazmaktadır ve bir sanatçı olarak başarısını da buna borçludur. Yalın görünüşlü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bile simgeseldir. Tanpınar'ın üslûbu da, gerçeği yansıtmanın ancak yalın bir üslûpla olabileceği düşüncesine dayanılarak eleştirilmiştir, ama yazın anlayışının ortadireği bu üslûpçuluktur. Tanpınar'ın gerçeği üslûbunda, imgelerinde, simgelerinde, kısacası şiirselindedir.

1976'da Mehmet Ergün, bazı eleştirmenlerimizin bu yanlışını, tek tümceyle de olsa, düzeltti: "Tanpınar'da biçem (üslûp) anlatılan dışında yalnızca anlatılanı okura aktarmakta işlevi olan bir dış kalıp değil, tam tersi onu (yani anlatılanı) somutlaştıran, duyumsanır kılan bir iç kalıptır". Üslûp, Tanpınar'ın yapıtı ve düşünce dünyasının fazlalığı değil, bir yapıtaşıdır. Ahmet Oktay, bu konuda ilginç bir çalışma yaptı. Tanpınar'ın, üslûbundan çıkarak ait olduğu ideolojiye varmayı denedi. "Tanpınar'ın söylemini, üslûbunu", ideolojik açıdan, "Osmanlılıktan kalıntı sınıfların temsil"cisi sayıyor. Oktay, Tanpınar'ın estetiğini Boğaziçi'nde sıkışmış kalmış dar estet bir çevrenin bölüştüğünü savlıyor. Ama, Tanpınar'ın yapıtının başından geçenler gösterdi ki, daha çok Yahya Kemal'i okudu o çevre, Tanpınar'ı onun yanısıra anmakla yetindi. Yahya Kemal, çapı küçük de olsa ortak bir duyarlığı temsil edebilmiştir. Tanpınar ise yalnızlığa eşit kalmıştır. Yapıtının çerçevesi, Oktay'ın değindiği gibi Osmanlı ağacından olsa da, asıl önemlisi özgüllüğündedir. Tanpınar'ın Dostoyevski ve Tolstoy paylarının Rus romanının ortak paydasından büyük olduklarını anlatırken söylediği gibi, sanat yapıtının kimliğini belirleyen öğesi "ayrım"ıdır. Tanpınar'ın yapıtında Osmanlı uygarlığına bağlı bir özne olduğu görüşüne elbette katılıyorum, ama Osmanlı'nın Tanpınar için taşıdığı anlam Y. Kemal'inkinden, Hisar'ınkinden başkadır. Tanpınar'ın yüzü topluluktan çok kendine dönüktür. Osmanlı'nın anlamını "şahsi masal" bağlamı belirlemektedir. Oktay, Tanpınar'ın "yapmacık sayılan üslûbu" yüzünden o dar çevrede

okunduğunu savlıyor, böylelikle üslûbun önemini vurguluyor, ama "ortak göstergelerin" göze battığı ölçüde okunabilmiştir Tanpınar.

Ancak bir açıdan okumak: eleştirimizin bu yanlış davranışı Tanpınar okunurken iyice su yüzüne çıkmıştır. Yazarın "üslûbunu" atlayanlar, toplumbilimsel yönüne eğmişlerdir başlarını, özellikle Doğu-Batı sorunsalına. Bu yüzden de bazı anlamları görememişlerdir. Örnekse, Tanpınar'ın temel izleklerinden birini somutlaştıran Suad, roman içinde gereksiz görülmüştür. Selim İleri, *Huzur*'un sonuna doğru Dostoyevski etkisinin belirmesini romanda bir sapma saymıştır. Eleştirim, bu tür çalışmaları karalamak değil konumlamak amacında. Elbette, Hilav'ın, Yavuz'un, İleri'nin, Mehmet Kahraman'ın ilginç saptamaları olmuştur. Ancak, çeşitli yazarların değerlendirmelerini üstüste koyarak bir bütüne varmak olanaksızdır. Okumalar arasındaki çelişkiler, uzlaşmazlıklar yapıtın bu yönü üzerinde genel görüşler oluşmasına meydan bırakmamıştır pek. Daha doğrusu, geçerli okumanın sınırları belirmemiştir.

Selahattin Hilav, Tanpınar'ın özdekçi bir dünya görüşüne yaklaştığını, alt-yapının önemini sezdiğini savlıyor, kanıt olarak Tanpınar'ın toplum değerlendirmesinde iktisadi öğeye ayırdığı payı gösteriyor. Hiç kuşku yok ki, yazarımız alt-yapının, toplumsal-iktisadi koşulların önemini bilmektedir. Ama değil Tanpınar'ınki, hiçbir toplum-bilimsel yaklaşım dışlamaz alt-yapı kavramını. Ne var ki, Marx'çılık alt-yapıyı sonul belirleyici sayarken, öbür düşüncelerde belirleyicilerden ancak biridir alt-yapı. Tanpınar'ın yaklaşımı da ikinci ulamda yer almaktadır. Onun için asal öğe, nedense kimsenin pek üstünde durmadığı "Türk ruhu"dur. Tanpınar'ın toplumsal değişim anlayışına en tutarlı yorumu A. Oktay getirdi: "Değişimi bir sürekliliğin *yeniden düzenlenmesi* olarak görmek". Hilmi Yavuz ile Hilav arasındaki bilgi yarışı bambaşka yönlere çekti konuyu. Tanpınar'ın "iş hayatı"na ilişkin düşünsel kırıntıları, "lonca sistemi"ne ilişkin bulanık önermeleri ayrı olarak ele alınırsa pek işe yaramazlar, ancak bir bağlam içinde değerlidirler. Bir toplumbilimci değil Tanpınar. Onu eleştirenler de değildi.

Bu arada Tanpınar'ın kültür anlayışını, 1942-46 dönemi CHP milletvekili olduğu gözönüne alınarak, beğenilmeyen "Tanzimat kafasıyla" özdeşleyenler oldu. Tuhaf! *Asıl Kaynak'ta*, *Beş Şehir*'deki birkaç övgü mü neden oldu bu yoruma? İlinekseldir bunlar, üstelik gerçekleşmişten gerçekleşmesi istenene yöneliktir. Tanpınar, yeni dönemle asıl

hesaplaşmasını *S.A.E.*'nde yapmıştır. Elbette, Oktay'ın deyişiyle, "sorgulayıcı söylemin öznesi Osmanlı"dır büyük ölçüde. Ancak, burada Osmanlı sözünün A. Hamdi için dengeli kişilikli bir kültür anlamına geldiğini, yazarımızın, Tanzimat ile birlikte Türkiye tarihinde olduğunu söylediği kırılmayı Tanzimat kafasını aşarak onarmayı önerdiğini yinelemekte yarar var. Tanpınar'ın tasarladığı Doğu-Batı bireşimi, alaturka yönü yozlaşmış alafranga yönü öykünmeden başka birşey olmayan bireşim ile bir tutulamaz. Tanpınar, yaptığı yanlışlar ne olursa olsun, kültürümüzün özgünlük yolunda bir durak olarak anılacaktır.

Mehmet Kahraman'ın tümünü okuyamadığım çalışmasına da kısaca değinmek istiyorum. Konu: Tanpınar'ın tarih anlayışı. Geniş, yabana atılmayacak bir inceleme. Ancak, Tanpınar'ı Batı'ya açılmakla suçlayan, yapıtında ne kadar karanlık yön varsa hepsini yazarın Batı'ya düşkünlüğüne bağlayan önyargılı bir yaklaşım. Tanpınar Marx'çı olmadığı için hayıflananlar bir yanda, öbür yanda da eksikliklerine neden olarak Müslümanlıktan sapmasını gösterenler.

Oysa Tanpınar seçmiştir, çevresinde hazır duran çözümlerden birine sığınmak yerine aramağı seçmiştir: kendini ve koşulunu.

Kaçmakla suçlanmıştır. Yapılan değerlendirmelere göre bir estet kaçışı bu. Ama değerlendiren de değerlendirilmeli. Küçük kentsoylu estetizmiyle toplumsal sorumluluk arasında duraksamak gibi bir sorunu var Cemal'in, Mümtaz'ın. Sözkonusu duraksama aydın kişinin bir varlık sorunu. Gelgelelim, bu konuda, özellikle İstanbullu aydınlarımız kendisorunlarını Tanpınar'a yansıtır gibiler. Çünkü, anılan aydınların sorunu estetizm değil, hedonizm ile toplumsal sorumluluk duygusunun çarpışmasından doğuyor.

Biraz daha açarak yineleyelim: hedonist ile estetiği birbirinden ayırmıştır A. Hamdi. "Munis bir estet"i anlatmıştır *Yaşadığım Gibi*'de: "...hayatta artık güzellikten başka birşey aramıyor, belki de başka birşeye inanmıyor. Günlerini... İstanbul saatlerini kovalamakla geçiriyor... Onu her an muhtevası ve tetkiki değişen bir kitap gibi okuyor, bir müze gibi seyrediyor, bir konser gibi dinliyordu". Buna karşılık, sefa adamı Y. Kemal hedonisttir. Ancak, "arkasındaki rind archétype'i ve Cemşid benzemesi" onun halini "alelâde sarhoşluk"tan ayırır. Hedonizm ile estetizm arasında Tanpınar'ın sürekli olarak aşmaya yöneldiği bir sınır vardır. Hedonizm, daha önce açıklamaya çalıştığım Dionysos haline karşılıktır. Öyleyse üç ayrı düzey

vardır: estetizm, hedonizm, sıradan sarhoşluk. Bu üçünü birbirine karıştıranlar kendi karmaşalarını dile getiriyorlar.

Selim İleri, *Sahnenin Dışındakiler* için “Tanpınar’ın romanı, gerçek aydın, gerçek kavga adamı olamamışları suçlamadır...” diyor. Tanpınar’ın kavgası zihinsel olmuştur. Gene İleri “Tanpınar Doğu’yu da Batı’yı da Türkiyeli insanın ruh karmaşası olarak değerlendirir” düşüncesinde. Bu karmaşaya karşı savaşmıştır Tanpınar. Suçlanamaz Tanpınar, çünkü aştığı aşamadığı bütün sorunlarıyla, bu sorunları irdelemesiyle verimli bir aydın olmuştur.

Ya suçlanması gerekenler? Gene İleri’ye başvuracağım. *Ölüm İlişkileri*’nin son bölümünde başkişilerden biri “canlar!” diyerek kadehini kaldırır. Bu sözcük nasıl da sırıtır dudaklarında, bütün o masada! Çünkü oradaki *münevverlerimiz*, us ışığıyla yıkanmışlarımız, “canlar”ın nesnel karşılığı değildir. Aydın sayılan kişi, kendinin olmayan bir kültürün sözcüğünü kaparak o kültürün havasına girdiğini sanmaktadır. Parlak bir takıya eşit folklorik edâsıyle, *sözde*, halkın adamı olmaktadır. Tanpınar hiç böyle kaçmamıştır. Estetizmiyle toplumsal boyutu arasındaki uzlaşmazlık da günümüz aydınlarının içki masası/siyaset çelişkisine indirgenemez.

Gene yineleyelim: Tanpınar’ın estetizmi duygusal bir tavır olduğu denli dünya görüşünün bir gereğidir. Bu konuda Ahmet İnam’ın bulgusu bir çıkış noktası olabilirdi daha doyurucu değerlendirmeler için: “Einfühlung’dur... yaptığı”. Tanpınar’ın da Y. Kemal üzerine çalışırken andığı kavram: “nesneyle estetik birleşme”, “dünyadan onu estetik obje yaparak sıyrılır”, yani “hulûl ve temessül (einfühlung nazariyesi)”. Bu estetik kılma işlemi, özne-nesne birliğini gerçekleştirmeye yöneliktir; felsefi bir temeli vardır. Her ne kadar F. Naci “felsefe yapmak merakı”nı küçümsüyorsa da, Tanpınar, kahramanlarına düşüncelerini yaşatan, yapıntı kişisinin zihinsel boyutunu sahiciymişcesine anlatan bir romancıdır. Estetizmi, bir zevk düşkünlüğünün ötesinde bir yaşama tavrıdır.

Gözden geçirdiğim okumaların katılmadığım yanları üzerinde durdum daha çok. Geçerli yönlerinden yararlandım elbette. Bir bakıma, kendi okumamı bu geçerlilik zincirine eklemeyi amaçladım. Tanpınar’ı benden sonra okuyacak olanlar aynı ayıklama işlemini elbette yapacaklardır. Yalnızca yorumlar, yargılar değil yaklaşım biçimleri, yöntemler de tartılacaktır. Bir yandan Tanpınar’ı daha iyi anlayacak, öbür yandan daha iyi

okumayı öğreneceğiz. Yazmadan okumaya oradan yazmaya dolaşan yazınsal kandır bu, hem Tanpınar'ın yapıtını besleyecek hem de eleştiriyi geliştirecektir.

Mayıs-Eylül 1979

AYDAKİ ADAM

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamöyküsü hâlâ yazılmadı ya da yazıldıysa gün ışığına çıkmadı. Tanpınar'ı yere göğe sığdıramayan yazın, aydın ve bilim çevrelerinde bu işin hâlâ neden yapılmamış olduğunu bir okur olarak anlamakta güçlük çekiyorum. Bir okuryazar olarak ise kendimin Tanpınar'ın yaşamöyküsünü yazmaya girişmemiş olmasına kızıyorum. İyi bir yaşamöyküsünün eleştirinin kardeşi olduğu savı aklıma geldikçe bu kızgınlığım daha da artıyor.

Yaşamöykücülüğü çağdaş yazınımızın en önemli eksikliklerinden biri. Eğer Tanpınar gibi büyük yazarlarımıza gerçekten sahip çıkacak isek onların yaşamöykülerini de yazmalıyız. Özellikle Tanpınar için çok anlamlı olur bu. Hem yazar hem de insan olarak yalnız yaşamış bu büyük aydınımızın yalnızlığını ancak yaşamöyküsü gibi kapsamlı çalışmalarla paylaşmaya çalışabiliriz. Onu tanımak artık olanaksız. Ama hiç olmazsa onun hakkında daha geniş, daha derin bir fikir edinebiliriz.

Kimdir Tanpınar? Her şeyden önce yazdıklarının tümü. Aynı zamanda bitiremeden bıraktıklarının, yapmayı isteyip yapamadıklarının tümü. Altmış bir yaşında, yani oldukça erken ayrılmış bizden. Ölüm haberine gazeteler, dergiler ne kadar yer vermişti acaba? Bütün tarihi, coğrafyasıyla derin bir "ruh macerası" olarak kendi içinde yaşadığı bu toplum onun varlığıyla yokluğu arasındaki ayrımı ne denli duyumsadı? Ölmeden bir yıl önce, "Altmış yaşında kitaplarımın tab'ı için imkân arıyorum" demiş. Ancak 1970'lerde başladık Tanpınar'ı gerçekten okumaya. O gün bugündür gittikçe artan ama hâlâ sınırlı sayıda yazınsever bu "muhteşem hayalet"i arıyorlar satırların arasında.

Başkalarının Tanpınar üzerine yazmış oldukları da bu arayış için çok önemli elbette. Tanpınar öldükten hemen sonra yazılmış bazı yazılar yer alıyor YKY'nin yayımladığı *Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*'ın son bölümünde. Hilmi Ziya Ülken, "Bu dermansız bedenin içinde bu son derece canlı ruh..." demiş. Tanpınar'ın gövde bakımından pek göz doldurmadığını başkalarında da okumuştum. Kendisi de gizlemiyor bu durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu. On sekiz yaşındayken "ürkek, sinirli, cılız bir çocuk" olduğunu söyler. "Ne olur birkaç parmak uzun olsa idim, ne olur kamburum

olmasaydı...” türünde sözler de bu yönde yorumlanabilir. Ne ki, hiç de olağanaltı sayılmayacak gövdesinin Ahmet Hamdi’nin alınyazısını belirleyen asıl etken olduğunu sanmıyorum. İlgi duyduğu bir kıza yakınlaşan kişi hakkında söyledikleri bu bakımdan ilginçtir: “...Herif o kadar çelimsiz ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim...”

Onun ayırıcı özelliği, bana kalırsa, salt koşulların değil büyük ölçüde kendi kendine yoğurduğu ruh ve kafa yapısı olmuş. Ahmet Hamdi “inzivayı sevdiğini” söylüyor, “yalnızlığı değil”. Üstelik, ne denli arkadaş canlısı olduğu hem kendi yazdıklarından hem de onun hakkında yazılanlardan belli. Ahmet Hamdi, bende, ün ve erkten çok dostluğu, bilgiyi, güzelliği doya doya tadacağı dingin bir köşe aramış aydın izlenimi bırakmıştır hep. Gelgelelim, Narmanlı Yurdu’ndaki münzevi yaşamın pek bu anlama gelmediği anlaşılıyor.

Tanpınar’ın parasal sıkıntılarının, özdeksel koşullarından yakınmalarının da hiç bitmediği açık. 1936’da Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı bir mektupta “Yaşadığım hayat bir *fecondité*’yi hiçbir zaman temin edemez... Bu kadar hayat şartlarının esiri olmak, onların elinden kurtulamamak da bizzat kötü bir talih değil midir?” gibisinden sözler etmiş. Altmış yaşına geldiğinde de bu durumu pek değişmemiş. Onca yetenek ve gizilgücüne karşın parasız ve yalnız bir aydın! Yaş ilerledikçe koşulları daha da ağırlaşır bu durumda olanın. Ancak böyle bir görüntünün karşısında alınacak tutuma özen göstermek gerekir. Hasan-Âli Yücel’e yazdığı bir mektupta, en yakın arkadaşlarından Adalet Cimcoz’un tutumundan yakınır Tanpınar: “Adalet’in yazısı güzel değildi. Şairden, şairin hastalığından böyle bahsedilmez. Kadıncağız yarım sütunu doldurma gayretiyle neredeyse beni cami kapısına bırakılmış piç yapacaktı. Hele o ‘Hamdicikler’... Ne yapalım, böyle olduk.” Çok önemli bir ileti (mesaj) var bu sözlerde. Tanpınar’ı değeri bilinmemiş, harcanmış bir aydın imgesi olarak değil, kültürümüzün sürekli olarak yararlanabileceğimiz bir gömüsü olarak görmeliyiz. Bir imge olarak medya ve kültür endüstrisinin tüketimine değil, bir kaynak olarak kültürel/sanatsal üretime kazandırmalıyız.

Tanpınar’ın büyük bir gecikmeyle ancak 1970’lerde gündeme gelmesi rastlantı değildi elbette. Altmışların sonunda, yetmişlerin başında bir yanda ATÜT’çülük, öbür yanda Kemal Tahir, Türk solu Osmanlı’ya yeni bir gözle

bakmaya yönelmişti. Osmanlı’yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet’in karşıtı gören kalıplaşmış bakış, daha doğrusu önyargılar Türk solunda özellikle o yıllarda sarsılmaya başladı. Osmanlı’yı yeniden kazanmak gerektiği o yıllarda anlaşılmaya başlamıştı. İşte o zaman Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yapıtlarına da yeni bir gözle bakıldı. Görüldü ki, okunması uzun süredir “milliyetçi/muhafazakâr” kesime bırakılmış Tanpınar, aslında modern bir kültür adamıdır. Eskinin değil yeninin, giderek geleceğin adamıdır.

Doğal olarak akla gelen soru: Tanpınar’ın siyasal duruşu, konumu neydi? Bu sorunun açık yanıtı yok. Kırklı yıllarda milletvekilliği yapmış. (Tanpınar’ın Meclis çalışmaları hakkında bir araştırma yapmak çok ilginç olabilir.) Cevat Dursunoğlu’na yazdığı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla milletvekili olmayı gerçekten kendisi istemiş. Ancak Tanpınar’ın bizim anladığımız anlamda siyaset yapmak istemiş olduğunu söylemek güç. “Meb’us olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum” demiş. Nedir bu tarz? Yanıtı daha sonraki bazı satırlarda arayabiliriz: “Zannetmeyin ki hocalıktan şikâyet ediyorum... Şahsi mesaim için imkân ve vakit bırakmıyor. Halbuki tam velud durumdayım... Mebus olursam daha geniş vakit bulacağım. Daha rahat olacağım. Çünkü vazife mesaim, edebi mesaimden ayrı olacaktır. Diğer taraftan hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor.” Ancak, bu son tümceye karşın, Tanpınar’ın, Azerilerin deyişiyle, politikadan hoşunun gelmediği yıllar sonra yazacağı şu satırlardan belli: “Meb’usluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim.” Bu sözden, milletvekili olmanın ona yazınla ilgilenmek için beklediği gibi olanak yaratmadığı da anlaşılıyor. Günlük politikanın, Tanpınar’ın ilgi ve yaşama alanı olmadığını kesinleyebiliriz bu bilgilerin ışığında.

Öte yandan, Tanpınar’ın bir aydın olarak dizgeye, iktidara bakışı, kendine göre bir duruşu var elbette. Bence inanmış bir Cumhuriyetçi olduğu da kesin. “Bana kalırsa Atatürk sistemi hepsinden iyidir” derken kendisini son derece içten buluyorum. “Eski bir Garpçıyım”, “Ben Garp’la başladım işe” derken de doğruyu söylediği inancındayım. Ait olduğu sanılan çevrelerin bugün bile içlerine sindiremedikleri şu ilerici fikri de rahatlıkla savunabiliyor: “Nasıl olur da dünyanın en meşru hakkı olan kendi dilinde dua etmeği bile kendimize yakıştıramıyoruz.” (1953’te Mehmet Kaplan’a

yazdığı bir mektuptan.) Hele 1960'ta Paris'ten yazdığı şu tümce ne denli güncel: "... Tek ümidimiz bir Avrupa birliğidir..."

Bu temel tutumlarına karşın Tanpınar'ın, en hafif deyişle, yanlış anlaşılmasının nedenleri arasında Osmanlı dönemine duyduğu ilginin önemli yeri var.

Cumhuriyet'in kurulması bir bakıma ulus-devlet yaratılması ve ulusun biçimlendirilmesi sürecidir. Aydınlar bu süreçte önemli rol oynamışlardır, hem ideolog hem de toplum mühendisi olarak. Aydınları en çok bölen konu ulusun geçmişinin nasıl yeniden inşa edileceği olmuştur. Başat anlayış Osmanlı dönemini geri plana itip büyük ölçüde olumsuzluklarıyla sunarken, A. Hamdi'nin aralarında sayılabileceği bir bölüm aydın Osmanlı'ya sahip çıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Elbette bu bölümde yer alan aydınların düşünceleri arasında da büyük ayrımlar olmuştur. Ancak genel olarak bu çizgide görünmek Batılılaşmaya, ilerlemeye karşıymış gibi damgalanmaya, *passéisme*'le suçlanmaya yetmiştir. Oysa zaman Tanpınar'ı haklı çıkarmıştır.

Elbette aydın sınıfı içindeki bu bölünme Cumhuriyet'ten önce başlamıştı. Tanpınar, "Hasan-Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler" denemesinde bu konuda ilginç bilgiler ve değişik bir bakış açısı sunar. "İçâlem mücadelesi" kavramını ortaya atar. "Durkheim'ım Bergson karşısında gerilemesi"nden söz eder. Bugün konuya kişilerden, bazı kişilerin siyasal eğilimlerinden bağımsız olarak bakıldığında Durkheim'ı Bergson karşısında geriletmenin pek de boş bir fikir olmadığı rahatlıkla görülebilir. Tanpınar, Batılılaşmayı katı bir pozitivizm sanan düşünceye karşı olmakta haklı çıkmıştır. "Medeniyet değiştirme"yi giysi değiştirir gibi görmemek Tanpınar'ı geçmişe iktidardaki düşünceden ayrımlı bakmaya itmiştir.

Hiçbir ulus kendi geçmişinden kaçamaz. Kaçmaması da gerekir. Değişmek, o anda saptanan hedeflere göre geçmişi yeniden yaratmakla değil, geçmişle bilinçli bir ilişki kurmakla olur. Geçmişle barışmak ve onu bilinçli bir biçimde içselleştirmek gerekir. Eğer geçmişi işimize geldiği gibi bozarak yeniden yaparsak ya da yadsırsak, Ahmet Hamdi'nin dediği gibi, içimizdeki "devam zinciri" kopar. Bunun da bedeli, biliyoruz ki, ağır olur. Ahmet Hamdi, Türkiye'nin "medeniyet değiştirdiğinin" en çok ayrımına varan Türklerden biriydi. Bunun eski "medeniyetimize" sırt çevirmek anlamına gelmesinin yanlış olduğunu, böyle bir tutumun önümüzü,

öngörülerin tersine tıkayabileceğini söylüyordu. Okuyun “Asıl Kaynak” denemesini. Ne denli haklı olduğunu göreceksiniz. Hele söz konusu denemede yer alan şu sözleri, bazı sözcüklerin eskiliğine karşın, ne kadar yeni, ne kadar güncel: “Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp’tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman, tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman ‘devam’ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize layık yeri alacağız. Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklediği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir.” Tanpınar’ın 1961’de, yeryüzündeki son yılında yazdığı bu satırlar onun ülkesine inancını daha da güzel gösteriyor: “Tarih, Atatürk’le başlayan ve İnönü’yle devam eden devrin hakiki değerini çoktan kaydetmiştir. Tohum toprağa düşmüş, çürümüş ve yeşermiştir. Gelecekteki Türkiye’nin önüne hiçbir kuvvet geçemez.”

Tanpınar’ın geçmişe bakış açısının katkısını aldığı ölçüde güçlenebilecek bir gelecektir bu. Gerçi 1950’lerden sonra Osmanlı bir yönüyle dizgeye alınmıştır. Ama daha çok eli kılıçlı, güçlü, özellikle Batılıları dize getiren Osmanlı’dır bu; akıncıdır, leventtir, cengâverdir... Ahmet Hamdi’nin bizi geçmişe götürmekteki amacı başkadır: “Sadece fütühatçı bir millet olmadığımızı, bir kültür medeniyeti yarattığımızı en geniş manada göstermek.” Aradaki ayrım çok önemlidir. Giderek, Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi’nin geçmişe bakışlarının arasındaki ayrımdır.

On dokuzuncu yüzyılda yaşadığımız değişimi anlatırken Ahmet Hamdi şu anlamlı ayrıntıyı yakalar: “Gerçekte ise zevk değişikliği İkinci Mahmut’un şahlanmış at üstünde resmini yaptırdığı gün başlar. Çünkü eski merasimde şahlanmış at yoktur, hatta hareket yoktur. Sükûn ve sükûnet vardır.” Geçmişimizi kazanacağız diye artık yalnızca ikinci Mahmut ve sonrası değil, bütün Osmanlı tarihi şaha kalkmış ata bindirilmiştir. Özellikle Batı’ya karşı güçlü, üstün, utkun Osmanlı’dır bu. Bizans surları önünde şaha kalkmış atıyla Fatih bu Osmanlı’nın prototipi olur. Aslında yapılan bugün Batı’ya karşı duyulan ezikliği geçmişin fütühatçı yönünü bugünün içgüdülerine göre yeniden biçimlendirerek dengelemeye çalışmak, açıkçası

kendi kendini aldatmaktır. Tanpınar bu yolun yolcusu olmamıştır. O iç insanımızın keşfine çıkmıştır. Aynı zamanda kendini keşfetmiştir. “Ben Garp’la başladım işe” diyen Tanpınar hemen ekler: “Fakat bizim eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan evvel kendimi bulamadım. Onların nostaljisini tadınca kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum.” Ahmet Hamdi’nin anlıksal (entelektüel) serüveni, Türk aydınının kültürel kimlik bunalımını aşması için bir rehber gibidir.

Ulusumuzun Anadolu’daki, Balkanlar’daki tarihini bir “ruh macerası” olarak görebilmiş belki de tek düşünürümüz odur. Özellikle kentler üzerine yazdığı denemeleri, romanları, müziğimize, mimarimize, yazınımıza ilişkin düşünceleriyle uygarlığımızdaki üçüncü boyutu, yani derinliği bulgulayan (belki de kuran) odur. Bizdeki en önemli eksiklerden biri tarih duygusudur. Çünkü atalarımızdan kalan kültürde zaman anlayışı değişiktir. Atalarımız için dün, bugün ve yarından oluşan bir ilerleme değildir zaman. Günlerin birbirinin aynı olduğu geniş değişimsiz bir akıştır. Mekândır daha çok. Tanpınar, zaman kavramı üzerine en çok kafa yormuş düşünürümüzdür. Uygarlıklar arasındaki temel bir ayrımın zaman anlayışlarında olduğunu iyi görmüştür. Zaman kavramını hem metafizik hem de tarih katmanlarında irdelemiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu bakımdan çok değerli, düzeyine hâlâ erişilememiş bir romandır. (Tanpınar’ın bu romanını Norbert Elias’ın *Zaman Üzerine* çalışması ışığında okumak ilginç bir deneme olabilir.) *Mahur Beste*’nin başkişisi Behçet Bey’in babasının “alaturka ve alafranga zamanı beraberce gösteren pusulası, takvimli büyük cep saatı” Tanpınar’ın dört bir yanından kurcaladığı temel bir kültür sorunsalımızın simgesidir. Tanpınar, Bergson’un zaman, süre ve dirimsel atılım kavramlarından yararlanarak bu iki anlayışı birbirine bağlamaya çalışmış, geleceğe doğru giden her anda geçmişimizi bütün boyutlarıyla duyumsayabilmemizi istemiştir. Batı uluslarında var olan bu tarih duygusunun Batılılaşmaya ters düşmediğini, tersine Batılılar gibi olmanın tarih duygusunu gerektirdiğini öğretmeye çalışmıştır.

Kim bilir, belki de bu duyguyu yüceltmesinin ve “devam” fikrinin gereği olarak arı Türkçe akımının güçlü destekçileri arasında adı geçmez. 1946’da yazdığı bir yazıda, Nurullah Ataç’ın Türkçe sevgisinin “biraz daha mutedil olmasını şahsen temenni” eder. Tanpınar’ın eski sözcüklere yatkın olması yapmacık değil en azından. Bugün birçok şair ve yazarımız bayılıyorlar eski sözcükleri kullanmaya. Akıllarınca böylece daha etkili ve renkli bir üslup

yaratıyorlar. Eski sözcükler, yerlerini bulmamış eğreti takılar, sonradan görmelerin takıp takıştırdıkları pahalı süsler gibi duruyor onların metinlerinde. Oysa Tanpınar'ın yazdıklarında bir üslup ve kültür anlayışı bütünlüğü var. Tanpınar'ın dili ışıl ışıl koca bir kristal avize gibi. Çıkan ışıltılar eskiden kalma antika mücevherlerin parıltısı da değil üstelik. Tanpınar'ın eski sözcüklerinin arasından geleceğin ışığı parlıyor.

Elbette bir sözcük kuyumcusu Tanpınar. Her şeyden önce bir şair çünkü. Ne ki kendi şairliğinden hiçbir zaman hoşnut kalmadığı izlenimini veriyor. Bu ruh halinin oluşmasında Yahya Kemal'in yakın çevresinde olmasının payının büyük olduğu anlaşılıyor. Tecer'e 1939'da yazdığı bir mektupta, Yahya Kemal ile bir akşam birlikteliğini anlatırken şunları söylüyor: "... Nihayet bir yarım saat kadar bizim nesirleri medhetti, sonra 'şiirden vazgeçin' dedi. 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir baba nasihatı verdi. Vakıa ilk önce kızdım, fakat bilahare 'Bülbül' manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."

Kendine haksızlık ediyor Tanpınar. Oysa A. Muhip Dıranas başka türlü düşünüyor: "... bizde de Garplı şiir anlayışını Hamdi yarattı dense yeridir. Bırakın onu, Yahya Kemal'in kolosal fakat kaba yapılı, arınık fakat yalınkat şiiri yanında Hamdi'nin küçük, ufak, dengeli, kibirsiz fakat mesafeli şiiri, kuytulukta gizlenmiş kadim Yunan harabesi gibi her göze görünmemiş ve fazla aranıp dile getirilmemiştir." Yahya Kemal gerçekten büyük şair. Türkçenin, Türkçe şiirsel sözün önünü açmış bir şair. Ancak Tanpınar'ın şiirsel girişimi de, Dıranas'ın imlediği gibi, çok önemli. Tanpınar, özellikle Valéry'yi örnek alarak, Türkçede evrensel insanı şiirmek, yalnızca Türk değil evrensel okura seslenebilecek bir şiir kurmak istemiş. İnsanın özünü, ona göre şiirsel halini Türkçeye getirmek istemiş. Ne yazık ki, Y. Kemal'in yalnızca şiirinin değil, aynı zamanda şiir anlayışının da gölgesinde kalmış Tanpınar'ın girişimi. *Sahnenin Dışındakiler*'de, romanın aynı zamanda başkişisi olan anlatıcının ağzından şöyle bir ayrıntı verilir: "Darülfünun açıldıktan sonra bir gün Edebiyat Fakültesi'ne giderek Yahya Kemal'i dinledim. Yanıbaşında saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk vardı. Bana şair olduğunu, fakat henüz hiçbir şiir yazmadığını büyük bir saffetle söyledi." Bazı yönetmenlerin kendi filmlerinde şöyle bir görünüp yitivermelerini aklıma getirmiştir bu ayrıntı.

Ahmet Hamdi adlı zayıf çocuk çok güzel şiirler yazmıştır. Şiir doludur o çocuk. Romanına, denemelerine, öykülerine taşmıştır şiiri.

Şairanelik değildir bu üslup. Belirli bir kafa ve ruh yapısının yazıya yansımasıdır. Gerçek bir estettir Ahmet Hamdi. Doğaya da, sanat yapıtlarına da aynı güzellik arayışı, anlayışıyla bakar. Buna karşılık, Yahya Kemal büyük ölçüde hedonisttir. Ahmet Hamdi'nin estetliğini ne Y. Kemal'in ne de yakın çevresinin anlamış olduğu kanısındayım. Bugün de estetliği anlamak, kavramak, değil ortalama okur, geniş bir okumuşlar çevresi bakımından da güçtür. Bugün en çok kullandığımız kavramlardan biri "keyif". Yok keyifli kitap, yok keyifli müzik, yok keyifli sohbet.... Bence "keyif" kavramı, özdeksel sıkıntılarını görece aşmaya yönelmiş bir entelektüeller sınıfının hedonizmini yansıtıyor. Ahmet Hamdi'nin estetliğiyse başka bir şey; dünyaya, üstün sanat adamlarına özgü biçimde bir bakış.

O zayıf çocuk çok güzel romanlar, öyküler de yazmıştır. Romanlarından birinin ilk sayfasına büyük harflerle not düşmüşüm çeyrek yüzyılı aşkın bir süre önce: "Bak! Parmaklarım satırlara karışıyor." O denli coşkuyla yazarak okumuştum Ahmet Hamdi'nin anlatılarını. Şiirinde evrensel beni, insanın özne olarak özünü, belki de bilincin dünyaya ilk uyandığı anı yakalamaya çalışmış gibidir Ahmet Hamdi. Anlatılarında ise bu özneyi tarih ve coğrafyaya oturtmuş, bir yandan "şahsi masalı"nı örerken, öbür yandan bizim "ruh maceramıza" ve "içâlem mücadelemize" ayna, giderek olumlu anlamda çanak tutmuştur.

Bana kalırsa, Ahmet Hamdi iki yönde daha da geliştirebilirdi anlatı yazarlığını. Birincisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki toplumsal hicivdir. Söz konusu roman gösteriyor ki, Ahmet Hamdi kendi kendimizle gırgır geçmeyi en iyi beceren yazarlarımızdan biridir. Öte yandan, kültürümüzün en büyük kusurlarından birinin eleştiri yoksunluğu olduğunu da tartışılmaz biçimde ortaya koyan Ahmet Hamdi'dir. Hiciv yoluyla eleştiri, ciddi görünümlü, asık suratlı entelektüel yaşamımızın en büyük gereksinimleri arasındadır. Ahmet Hamdi bu gereksinimin karşılanmasında daha etkili olabilirdi.

Anlatı yazarı olarak Ahmet Hamdi'nin geliştirmiş olabileceği ikinci yönü ise *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'ndaki fantastik çizgidir. E.T.A.

Hoffmann’ı anımsatan, giderek çağrıştıran bu öyküdeki çizgiyi Ahmet Hamdi daha da geliştirip sürdürebilirdi.

Tarihimizi, ülkemizi derinlemesine irdeleyen Ahmet Hamdi aynı merak ve coşkuyla Batı’ya da uzanmak, açılmak istemiştir. A.K. Tecer’e 1936’da yazdığı bir mektupta, “Bu Avrupa meselesi üzerinde biraz düşün ve harekete geç” der. “Düşün bir kere o kadar iyi olacak ki dolaşmak, bir kör rüyası gibi sadece vehim halinde tanıdığım şeyleri yakından ve kendi ışığı, kendi realitesinde görmek...” Ahmet Hamdi ancak 1950’lerde gidebilmiştir Avrupa’ya, Paris’e, Londra’ya... Özellikle Paris’te geçirdiği dönemlerde yazdığı mektuplar, dışarıya gidip gelebilmenin onun için ne denli büyük bir kazanç olduğunu ortaya koymaktadır. Ahmet Hamdi’nin Londra üzerine izlenimleri de çok ilginçtir. Eğer bu büyük aydınımız Avrupa’nın belli başlı kültürleriyle daha canlı bir ilişkiyi gençliğinden beri sürdürebilseydi, kimbilir bundan Türk kültürü neler kazanırdı!

Ahmet Hamdi gizilgücünün tümünü ortaya koymamış bir yazardır. *Aydaki Kadın*’ın bitmemişliği sanki onun kültür adamı olarak yazgısının simgesi gibidir. Ancak Tanpınar, kültür yaşamımıza o kadar çok şey ekmiştir ki, bunların bitmesini sağlamak bizlerin görevidir.

kitap-lık Sayı: 39

Ocak-Şubat 2000

KAYNAKÇA

I. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtları:

Şiirler, Yeditepe Yayınları, 1961, İstanbul.

Bütün Şiirler, Dergâh Yayınları, 1976, İstanbul.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Nakışlar Yayınevi, 1975, İstanbul.

Yaz Yağmuru, Büyük Kitaplık, 1972, İstanbul.

Mahur Beste, Yol Yayınları, 1975, İstanbul.

Huzur, Tercüman Yayınları, 1001 Temel Eser Dizisi, İstanbul.

Sahnenin Dışındakiler, Büyük Kitaplık, 1973, İstanbul.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Remzi Kitabevi, 1961, İstanbul.

Beş Şehir, M.E.B. Devlet Kitapları, 1000 Temel Eser Dizisi, 1969, İstanbul.

Edebiyat Üzerine Makaleler, M.E.B. Devlet Kitapları, Çağdaş Türk Yazarları Dizisi, 1969, İstanbul.

Yaşadığım Gibi, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, İstanbul.

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, 1976, İstanbul.

Yahya Kemal, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, 1963, İstanbul.

II. Tanpınar Üzerine Yazılanlar:

Akın, Gülten, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili* 272, Mayıs 1974.

Bayrav, Süheyla, Göstergebilimsel Uygulamalar 'Bursa'da Zaman' *Dilbilim* I, 1976.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları", *Türk Dili* 200, Mayıs 1968.

Ergün, Mehmet, “Tanpınar’ın Romancılığı Üzerine”, *Politika*, 19 Şubat 1976

Ertop, Konur, “Cumhuriyet Çağında Türk Romanı”, *Türk Dili* 154 *(Roman Özel Sayısı)*, Temmuz 1964.

Güven, Güler, “Tanpınar’ın Bütün Şiirlerinin İlk Baskısı Üzerine”, *Türk Dili* 301, Ekim 1976.

Hilav, Selahattin, “Tanpınar Üzerine Notlar”, *Yeni Dergi* 106, Temmuz, 1973.

“Kuruntuya Dayanan Eleştirme”, Yeni Dergi 106, Temmuz 1973

İleri, Selim, “İstanbul’da Zaman”, Yeni Dergi 104, Mayıs 1973.

“Tanpınar Üzerine”, Çağdaşlık Sorunları s. 160-172, Günebakan Yayınları, 1978, İstanbul.

İnam, Ahmet, “Şiirimizde Mistik Yönelimler”, *Yeni Dergi* 111, Aralık 1973.

Kahraman, Mehmet, “A. Hamdi Tanpınar’ın Tarih Görüşü”, *Mavera* 1,3,14,15.

Kaplan, Mehmet, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, İÜEFY, 1963, İstanbul.

Kurdakul, Şükran, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiiri”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Moran, Berna, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*,” *Birikim* 37, Mart 1978.

“Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, *Birikim* 46/47, Aralık 1978 / Ocak 1979.

Naci, Fethi, “Tanpınar’ın ‘Huzur’ Romanı”, *Yeni Dergi* 102, Mart 1973.

“Sahnenin Dışındakiler”, Yeni Dergi 110, Kasım 1973.

Oktay, Ahmet, “Ahmet Hamdi ve Karşı-yazında Üslup”, *Yazı* 4/5, 1979.

Özkırımlı, Atilla, “Olağanüstü Bir Öğretici, Şair, Hikâyeci ve Romancı”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Özyalçıner, Adnan, “Huzur’un Huzursuzluğu”, *Yeni a dergisi* 13, Nisan 1973.

Süreya, Cemal, “Tanpınar’ın Şiiri”, *Günübirlik* köşesinde, *Politika*, 26 Ocak 1976.

Uyguner, Muzaffer, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektupları”, *Türk Dili* 285, Haziran 1975.

Yavuz, Hilmi, “Bir Düşün Adamı Olarak Tanpınar”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

“Tanpınar’ın Estetiği”, *Yeni a dergisi* 15, Haziran 1973.

“Kaypak Yanıtlar”, *Yeni a dergisi* 18, Eylül 1973.

III. Öteki Kaynaklar:

Al-Gazzali, Ebu Hamid Muhammed, Sema ve Vecd, *Kimya-ı Saadet*’ten çeviren: Meliha Ambarcıoğlu, *Tercüme Dergisi* 81, 1965.

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, 4. baskı, Librairie José Corti, 1965, Fransa.

La Poétique de l’Espace, 8. baskı, Presses universitaires de France, 1974, Fransa.

La Poétique de la Rêverie, 2. baskı, Presses universitaires de France, 1961, Fransa.

Barthelemy-Madaule, Madeleine, *Bergson*, Editions du Seuil, Ecrivains de toujours dizisi, 1969, Fransa.

Beckett, Samuel, *Proust and 3 Dialogues with Georges Duthuit*, Calders and Boyars, 1965, Londra.

Bergson, Henri, *Essai sur les Donnés Immédiates de la Conscience*, 144. baskı, Presses universitaires de France, 1970, Paris.

Matière et mémoire, 92. baskı, Presses universitaires de France, 1968, Fransa.

Çelebi, Asaf Halet, *Mevlânâ'nın Rübaileri*, Kanaat Kitabevi, 1944, İstanbul.

Deleuze, Gilles, Le *Bergsonisme*, Presses universitaires de France, 1968, Paris.

Derrida, Jacques, qual quelle, *Marges de la Philosophie* s. 327-363, Editons de minuit, 1975, Paris.

Firdevsi, *Şehname I*, çeviren: Necati Lugal, Hürriyet Yayınları İslam Klasikleri, 1974, İstanbul.

Freud, Sigmund, *Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité*, NRF Gallimard Idées dizisi, Almancadan çeviren: B. Reverchon-Jouve, 1971.

Totem ve Tabu, çeviren: Niyasi Berkes, Remzi Kitabevi, kültür serisi, 1971, İstanbul.

Fromm, Erich, D.T. Suzuki, ve De Martino Richard, *Zen Budism and Psychoanalysis*, Harper and Row publishers, 1970, New York.

Gölpınarlı, Abdülbâki, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1963, İstanbul.

Mevlânâ'da sonra Mevlevilik, İnkılap Kitabevi, 1953, İstanbul.

Mevlânâ Celâleddin, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1959, İstanbul.

Heper, Metin, "The Political Role of Bureaucracy in the Ottoman Turkish State", *Turkish Public Administration Annual, Amme İdaresi Dergisi*, 1974.

Keyder, Çağlar, *Emperyalizm, Azgelişmişlik ve Türkiye*, Birikim Yayınları, 1976, İstanbul.

Köprülü, Fuat, *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu*, 2. baskı, 1972, Ankara.

Küçükömer, İdris, *Düzenin Yabancılaşması*, Ant Yayınları, 1969, İstanbul.

Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, 3. basım, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1976, Ankara.

Lacan, Jacques, *Ecrits I*, Edition du seuil Points dizisi, 1970, Paris.

Necatigil, Behçet, *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, 1969, İstanbul.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, Fransızcaya çeviren: Geneviève Bianquis, NRF Gallimard Idées dizisi, 1970, Fransa.

Picon, Gaëton, *Lecture de Proust*, NRF Gallimard Idées dizisi, 1968, Fransa.

Poulet, Georges, *Studies in Human Time*, İngilizceye çeviren: Elliott Coleman, Harper and Brothers Publishers, 1959, New York.

Shopenhauer, Arthur, *Essays and Aphorisms*, Seçen ve İngilizceye çeviren: R. J. Hollingdale, Penguin Classics, 1970, İngiltere.

Sunar, Cavit, Mistisizmin *Ana Hatları*, Ankara Üni. İlahiyat Fak. Yayınları, 1966, Ankara.

Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe, AÜİFY, 1974, Ankara.

Tollu, Cemal, *Mitoloji*, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1964, İstanbul.

Tunç, Mustafa Şekip, *İnsan Ruhu Üzerinde Gezintiler*, Cumhuriyet Matbaası, 1943, İstanbul.

Valéry, Paul, Eupalinos, *L'Ame et la Danse, Dialogue de l'Arbre*, NRF Gallimard şiir dizisi, 1969, Fransa.

Poésies, NRF Gallimard şiir dizisi, 1968, Fransa.

Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, çeviren: İsmail Tunalı, İÜEFY, 1971, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya, *Millet ve Tarih Şuuru*, 2. baskı, Dergâh Yayınları, 1975, İstanbul.

Bilgi ve Değer, Kürsü Yayınları, Aytemiz Kitabevi, 1965, Ankara.

Türk Tefekkür Tarihi cilt II, Galatasaray İkinci Devre Talebesi Neşriyatından, 1933, İstanbul.

Genel Felsefe Dersleri, Ankara Üni. İlah. Fak. Yay., 1972, Ankara.

Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi cilt I-II, Selçuk Yayınları, 1966, İstanbul.